JEU DE PAUME

dossier enseignants

février-mai 2013

Adrian Paci

Vies en transit

dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leur propre rapport aux œuvres.

Il se compose de deux parties :

découvrir l'exposition propose une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des statuts de l'image et de l'histoire des arts visuels, des orientations bibliographiques et thématiques, ainsi que des pistes de travail élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier enseignants est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume.

contacts

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95/paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41/serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Camila Farina
camilafarina@jeudepaume.org
Mathilde Kiener
mathildekiener@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Maxime Seguin, académie de Créteil
maximeseguin@jeudepaume.org

visites scolaires, février-mai 2013

visites-conférences pour les classes
Les conférenciers du service éducatif accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions du Jeu de Paume, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves.
Ces visites-conférences permettent aux publics scolaires de s'approprier les expositions et les œuvres, d'être en position active devant les images.
tarif : 80 € ; réservation : 01 47 02 12 41/serviceeducatif@jeudepaume.org

visite préparée pour les enseignants
Le dossier est présenté aux enseignants lors de la « visite préparée », qui est proposée au début de chaque exposition. Cette séance spécifique de deux heures permet aux enseignants de préparer la visite des classes et les axes de travail pour les élèves.
mardi 19 mars, 18 h 30
séance gratuite, ouverte à tous les enseignants ; réservation : 01 47 03 04 95

parcours croisés
En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, les parcours croisés permettent d'explorer des thématiques communes à différentes institutions culturelles.

Avec le Forum des images
Parallèlement à la visite de l'exposition « Adrian Paci. Vies en transit », qui permet d'aborder la création vidéo et la narration dans les images en mouvement, les classes sont invitées à participer à l'atelier du Forum des images « Le cinéma, entre réalité et fiction » (deux séances). Par le visionnage de films et d'extraits ainsi que leur analyse et leur comparaison à l'aide d'outils multimédias, il s'agit d'observer et de commenter plusieurs approches d'une situation sociale.
Jeu de Paume : 80 € ; réservation : 01 47 03 04 95
Forum des images : 8 € par élève pour les deux séances, gratuit pour les accompagnateurs, forfait de 160 € pour les classes de moins de vingt élèves ; réservation : 01 44 76 63 44

parcours thématiques
Composés d'une visite-conférence dans les salles d'exposition et d'une séance de projection commentée dans l'espace éducatif du Jeu de Paume, les parcours thématiques proposent de replacer les images présentées dans le contexte de l'histoire des arts visuels en envisageant un axe particulier (enregistrement du réel et construction plastique, photographie et histoire de l'art, diffusions et applications de la photographie…). Les thématiques sont choisies et adaptées en fonction des demandes et des classes.
durée : 2 h ; tarif : 120 € ; inscription et réservation : 01 47 03 04 95

/ découvrir l'exposition 5

Présentation de l'exposition 6

/ repères : Histoire de l'Albanie 8

/ repères : Mondialisation, flux et mobilité 12

/ repères : Adrian Paci et le portrait 15

bibliographie sélective 13
ressources en ligne 14

/ approfondir l'exposition 17

Contexte et histoires 18
Interruption et discontinuité 18
Migration et capitalisme global 19
Mondialisation et production de « non-lieux » 22

Passages et transferts d'un médium à l'autre 24
Postmodernisme et décloisonnement entre les médiums 24
Images fixes et images en mouvement 27

Rites et gestes 30
Rites de passages 30
Gestes et montages de temps 33

pistes de travail 36

orientations bibliographiques thématiques 51

Cette exposition a été coproduite par le Jeu de Paume,
le Musée d'art contemporain de Montréal
et le PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan.

En partenariat avec :

Commissaires de l'exposition :
Adrian Paci
Marta Gili, Jeu de Paume, Paris
Marie Fraser, Musée d'art contemporain de Montréal

en couverture :
The Encounter, 2011
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Toutes les photos : © Adrian Paci 2013

© Jeu de Paume, Paris, 2013

Centro di Permanenza temporanea, 2007
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

découvrir l'exposition

« L'œuvre d'Adrian Paci vise une pratique du portrait social et politique et une approche de l'humain qui jouent de leur polysémie. Si elle intègre la réalité sociale à la réalité quotidienne, l'œuvre dépasse le plan de la métaphore pour pénétrer en profondeur dans une réflexion et même une confrontation idéologique impliquant toujours, dans un exigeant rapport d'égalité, des fragments de vie au regard de l'universalité. La réflexion d'Adrian Paci est marquée par sa propre expérience de la vie et par les événements sociaux et politiques qui ont eu cours dans son pays natal, l'Albanie. Par le choix de ses sujets, il est amené à utiliser l'image comme un outil conceptuel capable d'exprimer le sentiment de la perte, la revendication d'identité, le caractère transitoire et le déplacement de l'être, inhérents à la condition humaine. Cet œuvre revisite l'histoire de l'art et le cinéma par ses lisières les plus audacieuses. Toujours empreinte de cette part poétique qui la traverse, elle démontre une autre façon d'aborder l'art filmique, plus proche de l'album, même si les références abondent. Les actions qui occupent les images permettent de composer des chroniques d'instants ordinaires qui entretiennent constamment des relations avec l'histoire collective et tendent par leur essence à ouvrir cette part plus obscure de l'être. Les images continuent d'exister dans des conditions temporelles différentes et donnent à l'œuvre une rare acuité, comme une immersion dans une autre réalité. »
Paulette Gagnon, directrice du Musée d'art contemporain de Montréal, et Marta Gili, directrice du Jeu de Paume, « Avant-propos », in *Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 28.

Présentation de l'exposition

Né en 1969 en Albanie, Adrian Paci est diplômé de l'Académie des beaux-arts de Tirana. Sa formation classique de peintre et de sculpteur est marquée par la doctrine du « réalisme socialiste », reprise par le régime communiste de son pays. En 1997, Paci fuit les violentes émeutes en Albanie pour se réfugier, avec sa famille, en Italie. À son arrivée dans ce pays, il abandonne temporairement la peinture et la sculpture pour explorer de nouveaux langages, en particulier la vidéo et les moyens d'expression cinématographiques.
Si son expérience de l'exil définit le contexte de ses premières œuvres, Adrian Paci se détache peu à peu de son propre vécu pour élargir sa réflexion à l'histoire collective. Ses projets mettent l'accent sur les conséquences des conflits et des bouleversements sociétaux, montrant combien l'identité est façonnée par le contexte socio-économique. Dans ses mises en scène, l'artiste explore ainsi le sentiment de la perte, la revendication d'identité, le caractère transitoire et le déplacement de l'être, inhérents à la condition humaine. Il tire son inspiration d'histoires issues de la vie quotidienne, qu'il fait glisser vers la fiction et la poésie par la mise en tension de leurs aspects dramatiques et merveilleux. À travers la première rétrospective de son travail en France, Adrian Paci présente un ensemble d'œuvres très diverses – vidéos, installations, peintures, photographies et sculptures –, réalisées depuis 1997. Illustrant les passages qu'il opère entre ces différents médiums, l'exposition révèle aussi la manière audacieuse avec laquelle il revisite l'histoire de l'art et du cinéma.

salle 1

The Encounter

[La Rencontre]
2011
Vidéo, couleur, son, 22'

Dans *The Encounter*, Adrian Paci, situé au centre du parvis de l'église sicilienne San Bartolomeo de Scicli, rencontre environ sept cents de personnes auxquelles il serre successivement la main. En répondant à l'invitation de l'artiste, les participants créent une sorte d'acte symbolique collectif. Sa répétition déplace ce geste simple et quotidien, signe de reconnaissance mutuelle et de convivialité, et le transforme en un rituel qui ne célèbre plus que son propre déroulement. La mystérieuse procession qui se déploie sur la place (espace traditionnel de rassemblement et d'échange) engendre à la fois une union et une tension entre l'espace collectif, devenu scène de théâtre, et l'artiste, qui expose son identité face à la communauté. À travers cette performance, le corps matérialise le seuil d'un inconnu dont les frontières disparaissent ou se mélangent, la poignée de main s'offrant ainsi comme un partage d'expériences, une ouverture vers des réalités nouvelles.

salle 2

Vajtojca

[Pleureuse]
2002
Vidéo, couleur, son, 9'10''

Vajtojca s'apparente à un rite de passage. Adrian Paci met en scène sa propre veillée funèbre selon la tradition albanaise. Après avoir revêtu le costume de circonstance, il s'allonge sur le lit mortuaire, préparé par la pleureuse professionnelle qu'il a engagée pour l'occasion. Prenant place à son chevet, la femme endeuillée joint les mains pour entonner une saisissante complainte derrière le voile sombre qui lui recouvre le visage. À l'issue du chant funèbre, l'artiste se relève. Il rétribue et salue chaleureusement la pleureuse, puis sort.

Centro di Permanenza temporanea

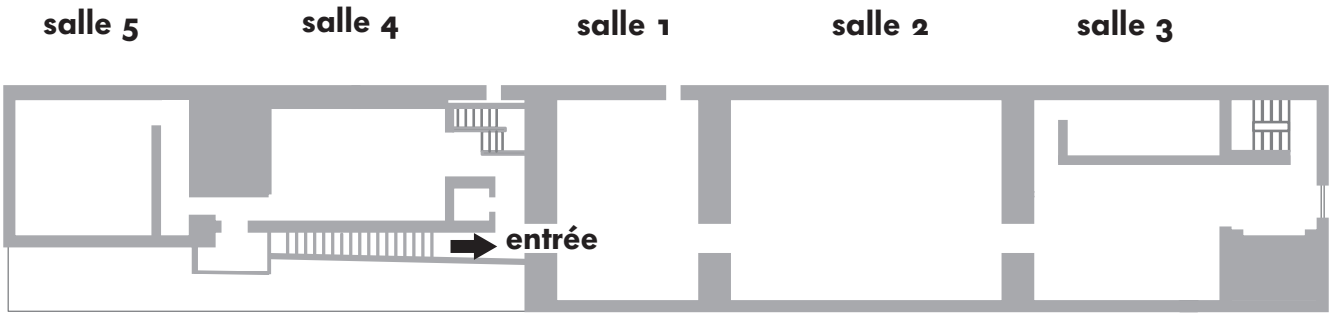
[Centre de rétention provisoire]
2007
Vidéo, couleur, son, 5'30''

Dans cette vidéo filmée à l'aéroport de San Jose en Californie, un cortège de passagers silencieux s'avance vers un escalier d'embarquement, dont il remplit bientôt les marches. Tandis qu'atterrissent et décollent des avions à l'arrière-plan, la caméra scrute lentement les traits graves de ces hommes et femmes, qui forment une longue file d'attente. La perplexité gagne le spectateur quand le cadrage s'élargit, dévoilant que la passerelle ne conduit nulle part.
Le titre de la vidéo désigne, en italien, les centres temporaires où sont retenus les migrants irréguliers arrivant chaque semaine sur les côtes italiennes. Linguistiquement, il présente un paradoxe, une tension entre une situation temporaire et un statut permanent. Tension que Paci entretient dans ce film où les protagonistes demeurent enfermés entre le transitoire et le définitif, dans un état qui évoque les bouleversements que vivent les migrants du monde entier.

The Last Gestures

[Les Derniers Gestes]
2009
Installation vidéo, rétroprojection sur 4 écrans, couleur, dimensions variables

Installation vidéo sur quatre écrans, *The Last Gestures* compose un scénario fragmenté autour des préparatifs d'un mariage. Adrian Paci retient les échanges silencieux et ritualisés entre la future mariée et sa famille, qui résonnent de la douleur de leur séparation prochaine. La prise de conscience par les personnages du regard porté sur eux en fait les acteurs volontaires d'un drame codifié par une série d'attitudes dans lesquelles affectation rime avec solennité. Amplifiant la valeur symbolique des gestes et expressions, le ralentissement des scènes confère à la vidéo une qualité picturale.



plan de l'exposition

Inside the Circle

[À l'intérieur du cercle]
2011
Vidéo, couleur, son, 6'33''

Cette œuvre explore la dynamique complexe qui s'instaure entre l'être humain et l'animal à travers l'interaction entre une dresseuse et un cheval. Dans leur nudité et leurs gestes, qui se mêlent en un code expressif unique, ils semblent renouer un lien primitif et ignorer la distinction entre leurs espèces. Leur relation se développe dans un jeu de rôle chorégraphié où la meneuse – la femme – trouve finalement sa définition.

salle 3

Secondo Pasolini (Decameron)

[D'après Pasolini (*Le Décaméron*)]
2006
12 gouaches sur papier marouflé sur toile, 38 x 70 cm chaque

Secondo Pasolini (Il Fiore delle Mille e una Notte)

[D'après Pasolini (*Les Mille et Une Nuits*)]
2008
12 gouaches sur papier marouflé sur toile, 38,5 x 70 cm chaque

Secondo Pasolini (I Racconti di Canterbury)

[D'après Pasolini (*Les Contes de Canterbury*)]
2008
12 détrempes sur papier marouflé sur toile, 38 x 70 cm chaque

À partir de 2006, Adrian Paci revisite l'histoire du cinéma à travers la peinture – mode d'expression qui représente à la fois l'origine et le fondement de sa pratique. Ces trois séries constituées à partir de plans extraits de *La Trilogie de la vie* de Pier Paolo Pasolini témoignent d'une fascination pour le travail de ce cinéaste – intérêt qui participe d'une recherche d'images à la fois simples et expressives. En isolant ces vues, l'artiste opère un démontage pictural qui met en évidence leur enracinement dans l'histoire de l'art et leurs nombreuses références à la peinture de la Renaissance italienne, mais également l'équilibre entre le temps et l'image, le mouvement et la durée, l'icône et le réalisme, lequel est perceptible tant chez le cinéaste que dans son propre travail.

Brothers

[Frères]
2011
Mosaïque de marbre sur panneau de résine et bois, 160 x 190 x 25 cm

La mosaïque de marbre *Brothers* reproduit l'image de deux enfants qui courent au loin et revisite une technique ancienne de l'histoire de la représentation. Sans doute s'agit-il d'une photographie ancienne ou d'un photogramme issu d'une vidéo, mais ce médium monumentalise cette image familiale et lui prête sa substance, sa matérialité. La technique de la mosaïque est analytique et exige un important travail. Même le flou et les distorsions de l'image d'origine sont rendus avec autant de minutie que les traits du visage ou les gestes que l'on devine. Comme dans nombre de ses œuvres, Adrian Paci retravaille une image personnelle ou trouvée dans un autre médium. Ce processus lui permet de s'approprier une représentation qui lui échappe.

Electric Blue

[Bleu électrique]
2010
Vidéo, couleur, son, 15'

Electric Blue – dont le titre est emprunté à une série télévisée érotique qui, à l'époque communiste, constituait l'un des rares divertissements disponibles à Shkodra, ville natale d'Adrian Paci – raconte l'histoire d'un père de famille albanais qui rêve de devenir cinéaste. Dans le contexte de l'effondrement de l'État albanais dans les années 1990, il tente d'assurer la survie économique de sa famille, tout d'abord en filmant des vidéos de mariages et d'enterrements, puis en copiant des films pornographiques. Contrarié de surprendre son fils en train de visionner ces dernières à son insu, il décide de cesser cette activité et de réutiliser les cassettes vidéo pour enregistrer des reportages télévisés sur la guerre du Kosovo. Plus tard, il s'aperçoit que les séquences qu'il croyait avoir éliminées resurgissent parmi les images de guerre.
Dépassant le simple document autour d'un contexte historique, cette œuvre interroge les conséquences de la guerre et des bouleversements sociétaux sur les hommes ; l'envie d'échapper à la pauvreté, l'échec ;

/ repères

Histoire de l'Albanie

L'Albanie (« pays des aigles ») est un État de 28,48 km² essentiellement montagneux (à 77 %), peuplé de trois millions d'habitants. Si on prend en compte la diaspora albanaise présente dans les Balkans (Kosovo, Macédoine, Monténégro), en Europe (Italie, Grèce) et en Amérique, le nombre d'Albanais s'élève à sept millions d'individus. On estime que 14 % de la population a émigré depuis le début des années 1990.

De souche indo-européenne, la population albanaise comporte peu de minorités sur son territoire (minorité grecque dans le Sud du pays). La présence d'un peuplement en Albanie est attestée dès le IIe millénaire avant J.-C. Les chercheurs s'accordent à faire remonter les origines des Albanais au peuple illyrien.

Durant le Moyen Âge, le territoire albanais passe successivement sous la domination de l'Empire byzantin (IXe-Xe siècles), des Normands de Sicile (XIe siècle), de la dynastie d'Anjou (XIIIe siècle) puis des Turcs ottomans (fin du XIVe siècle) qui se poursuivra jusqu'au début du XXe siècle.

La christianisation de l'Albanie commence au IIe siècle et s'opère lentement jusqu'au Xe siècle. Le schisme de 1054 entre les Églises d'Orient et d'Occident provoque une division du territoire entre des évêchés sous obédience romaine ou byzantine. Après la conquête du pays par les Ottomans, l'islamisation du territoire se réalise petit à petit mais de manière profonde, puisqu'aujourd'hui 70 % de la population est musulmane, contre 20 % d'orthodoxes et 10 % de catholiques.

Les deux guerres balkaniques de 1912 et 1913 achèvent le déclin de l'empire ottoman. Les armées grecques et serbes occupent une partie des terres albanaises. Ce qui n'empêche pas les Albanais de se réunir en assemblée et de proclamer la naissance de leur État le 28 novembre 1912 (date de la fête nationale albanaise). À la conférence de Londres de 1913, l'Albanie est amputée de la moitié de son territoire qui est annexé par la Serbie, la Grèce et le Monténégro.

Avant que n'éclate la Seconde Guerre mondiale, l'Albanie est déjà occupée par l'Italie fasciste. Pendant la guerre, des militants communistes organisent la résistance sous forme de guérilla urbaine. Le pays est libéré sans intervention extérieure en 1944 sous la conduite d'Enver Hoxha, dirigeant du parti communiste qui s'empare du pouvoir sans avoir à le partager.

Durant la guerre froide, l'Albanie ne s'est jamais comportée comme les autres pays communistes : aucun ne fut aussi pauvre, aussi fermé vis-à-vis du monde extérieur, aussi stalinien. Pourtant, elle rompt avec Moscou en 1961 pour s'allier à la Chine de Mao, avant de s'en séparer en 1978. Les dictatures d'Enver Hoxha (1945-1985) et de Ramiz Alia (1985-1990) transforment l'Albanie en État possédant tous les attributs d'une démocratie populaire : parti unique contrôlant toute la vie politique, nationalisations des biens de production, des moyens de transport, interdiction de la propriété privée (la voiture individuelle reste interdite jusqu'en 1991), collectivisation forcée des campagnes, planification de l'économie, culte de la personnalité, dogmatisme radical en matière idéologique, paranoïa généralisée et fermeture du pays (le paysage de l'Albanie est couvert d'environ 400 000 bunkers pour protéger la population en cas d'invasion), interdiction des religions, embrigadement, encadrement et surveillance de la population par une police politique (les goulags sont interdits en 1991).

À l'instar des démocraties populaires d'Europe centrale, des contestations populaires commencent en 1989. Le pouvoir en place fait quelques concessions : détente avec la Grèce, reprise des relations diplomatiques avec l'Allemagne. Une révolte étudiante, en 1990, pousse le pouvoir à annoncer plusieurs mesures : la fin du parti unique, la liberté d'expression, le retour des églises, la fin de l'enseignement du marxisme-léninisme, l'autorisation pour les Albanais de sortir du pays. Les années suivantes sont marquées par de nombreux troubles : les Albanais désireux de quitter leur pays prennent les ambassades occidentales d'assaut à Tirana en 1990, un regain de tensions frontalières perturbe les relations avec la Grèce en 1994. Mais, surtout, la situation économique et sociale est dramatique. Dans les années 1990, l'inflation monte à 200 %, l'appareil de production collectif est entièrement démantelé (la production industrielle chute de 50 %), une réforme agraire entraîne le morcellement des exploitations agricoles, ne permettant plus aux petits paysans de vivre, l'eau courante est limitée à trois heures par jour. En 1997 éclatent des émeutes d'origine économique et financière. L'ONU déploie une force internationale

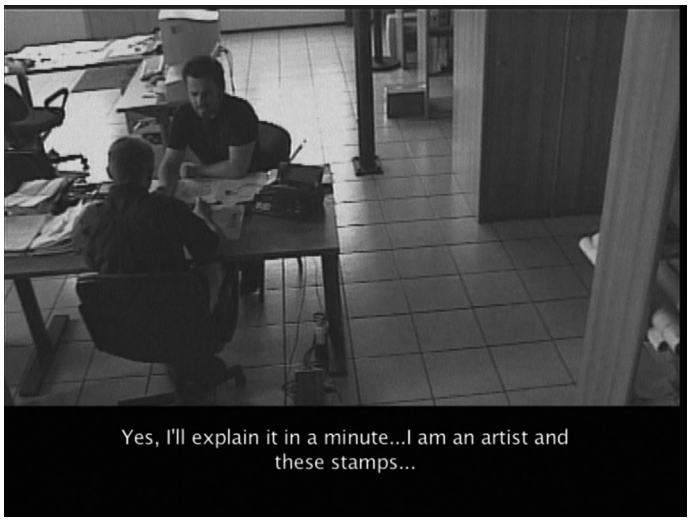
de 7000 hommes pour mettre fin aux violences qui ont fait 1 600 morts. Les Albanais fuient en masse leur pays. À cette situation économique difficile s'ajoutent les effets de la guerre en ex-Yougoslavie (1991-2001). Déclenchée par l'indépendance, non acceptée par Belgrade, de la Croatie et de la Bosnie en 1991, la guerre touche l'Albanie par le biais de l'UÇK, l'armée de libération du Kosovo. Cette dernière est liée à l'Albanie qui abrite ses camps d'entraînement. En 1999, l'armée serbe lance une offensive au Kosovo et contre des communautés albanaises, ce qui provoque un afflux de réfugiés vers l'Albanie.

Les héritages de cette histoire récente sont à l'origine de la situation économique et sociale de l'Albanie. Malgré une croissance continue dans les années 2000, un tiers de la population vit sous le seuil de pauvreté, et 12% avec moins d'un dollar par jour. Le taux de mortalité infantile est l'un des plus élevés d'Europe. Ce contexte fait de l'Albanie le pays le plus déserté d'Europe. On compte un million de ressortissants à l'étranger. Ces migrants sont surtout des jeunes (l'âge moyen en Albanie est de 25 ans et 40% de la population a moins de 25 ans) qui traversent clandestinement l'Adriatique sur des navires de fortune en direction de l'Italie (environ 400 000 Albanais y résident). Certains se dirigent vers la Grèce où les Albanais constituent aujourd'hui la communauté étrangère la plus importante (environ 700 000 personnes). Durant les années 2000, le profil des migrants changent : de plus en plus de familles s'installent à l'étranger. Ces migrations sont avant tout économiques : l'importante différence des salaires entre l'Albanie et ses voisins proches force le départ. Elles jouent également un rôle financier dans l'essor du pays : en 2000, les transferts de fonds représentent 500 millions de dollars, plus que l'aide publique au développement à destination de l'Albanie (357 millions de dollars en 2009).

L'avenir de l'Albanie passera sans doute par sa coopération avec l'Union européenne. En 2006, elle est devenue membre associé de l'UE, après la signature d'un Accord de stabilisation et d'association (ASA). Au cours des dernières années, des progrès ont été réalisés dans les différents domaines de la gouvernance (réforme des institutions démocratiques, renforcement des droits civiques), de l'économie (incitation pour attirer les investissements directs étrangers, mesures pour diminuer le chômage). En mars 2009, le Premier ministre Sali Berisha annonce son intention de déposer la candidature de l'Albanie à l'UE. En avril 2009, l'ASA entre en vigueur et la République d'Albanie devient officiellement membre de l'OTAN. Elle dépose sa candidature officielle à l'Union le 28 avril 2009, auprès de la présidence tchèque.

sources bibliographiques

- Amaël Cattaruzza, Pierre Sintès, *Atlas géopolitique des Balkans*, Paris, Autrement, 2012.
- Georges Castellan, *Histoire de l'Albanie et des Albanais*, Crozon, Armeline, 2002.
- Sonia Combe, Ivaylo Ditchev, *Albanie utopie, huis clos dans les Balkans*, Paris, Autrement, 1996.
- Nathalie Clayer, *Aux origines du nationalisme albanais. La Naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe*, Paris, Karthala, 2006.



Believe me I Am an Artist, 2000
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

l'amour, le désir et la passion. Cette vidéo traite de la nouvelle place prise par les images dans ce contexte postdictatorial. En effet, leur diversité et leur multiplicité envahissent le paysage médiatique récemment ouvert et a un impact important sur le développement de la société et les relations entre ses individus.

salle 4

Albanian Stories

[Contes albanais]
1997
Vidéo, couleur, son, 7'08"

Dans sa première vidéo intitulée *Albanian Stories*, Adrian Paci, exilé depuis peu en Italie, filme sa fille de trois ans en train de raconter à ses poupées, sur un mode improvisé, une suite de contes où les « personnages » habituels de récits populaires – une vache, un chat ou un coq – se mêlent de façon surprenante à des « soldats » et aux « forces internationales d'intervention ». Ce récit mi-fictif, mi-réel devient le moyen de souligner la manière dont la compréhension des événements est conditionnée par les circonstances qui entourent leur réception. Au travers d'un regard enfantin, s'expriment le caractère particulier et universel des conflits ainsi que le choc de l'immigration et de l'adaptation à un nouveau lieu.

Believe Me I Am an Artist

[Croyez-moi je suis un artiste]
2000
Vidéo, couleur, 6'54"

Soupçonné de maltraitance pour avoir photographié ses filles avec la reproduction de son visa de sortie d'Albanie sur le dos, Adrian Paci fut convoqué dans un commissariat de Milan. La vidéo rejoue le dialogue vécu avec la police, qu'il tente de convaincre que le cliché s'inscrit dans un travail artistique symbolisant l'expatriation. Véritable expérience de l'absurde, cette épreuve est autant une bataille pour faire accepter pleinement son statut d'artiste qu'une prise de conscience de la fragilité de celui-ci.

Home to Go

[Un toit à soi]
2001
9 photographies, 103 x 103 cm chaque

Dans cette série de photographies issue d'une performance, l'artiste apparaît en sous-vêtement, portant sur le dos un fragment de toiture inversée dont la forme rappelle les ailes d'un oiseau. Métaphore poignante de son expérience personnelle de migrant – Paci transporte avec lui une partie de sa maison, de sa culture, de sa tradition, de sa famille –, *Home to Go* souligne dans le même temps le fardeau, l'engagement et la responsabilité que représente ce statut. Ces photographies possèdent également une portée iconographique qui les inscrit dans la tradition de la peinture par la réactualisation des thèmes du portement de Croix et de l'ange déchu, évocations allégoriques de la condition humaine.

The Wedding

[Le Mariage]
2001
20 gouaches sur papier marouflé sur bois, 22 x 28 cm chaque

Sur les vingt panneaux qui composent ce polyptyque, sont reproduites *a tempera*, à la manière d'une fresque, les scènes d'un mariage traditionnel albanais célébré au début des années 1990. Si le contour flou des visages traduit la fragmentation et la dilution progressives de la mémoire, le dispositif pictural tend à sublimer et mythifier la valeur des souvenirs – paradoxe qui renvoie chez Paci à l'expérience de l'exil.

Piktori

[Peintre]
2002
Vidéo, couleur, son, 3'27"

À la fin de la dictature, les villes albanaises, où s'entremêlaient alors désir de liberté et anarchie, virent surgir de petits kiosques semi-clandestins portant l'écriteau *Piktori* (« peintre »). À côté des peintures à l'huile et des copies d'œuvres d'art, on y exécutait toutes sortes

The Column, 2013
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

de faux documents, depuis les certificats de naissance jusqu'aux certificats de décès, en passant par les titres de propriété, les diplômes universitaires ou les visas pour se rendre à l'étranger. Dressant le portrait de l'un de ces peintres devenus faussaires pour survivre, l'œuvre de Paci propose une méditation sur le rôle de l'artiste dans la société, la relation entre l'artisanat et l'activité artistique, les aspects fonctionnels de l'art, la définition artistique des chaînes interminables d'activités qu'exerce l'artiste et, enfin, le problème de la définition même de l'artiste.

Turn On

[Allumer]
2004
Photographie couleur, 145 x 190 cm

La photographie *Turn On* a été réalisée parallèlement à la vidéo du même titre illustrant l'attente épuisante et infinie d'une dizaine de chômeurs qui se réunissent chaque jour sur une petite place de Shkodra dans l'espoir qu'on leur propose du travail. Dans la vidéo, leurs visages défilent un par un, marqués par la fatigue. Puis le champ s'élargit et l'on voit chacun des personnages mettre en marche derrière lui un groupe électrogène. Le silence initial cède la place au bruit des machines, qui finit par devenir assourdissant. L'un des derniers plans du film, auquel correspond le moment de la photographie exposée au Jeu de Paume, présente les hommes tenant chacun une grosse ampoule électrique qui, alimentée par le groupe électrogène, diffuse autour d'elle sa lumière et son énergie. Icônes d'une condition sociale sans issue, ces hommes refusent cependant d'abandonner et se raccrochent au fil ténu de l'ampoule vacillante dans la perspective incertaine de jours meilleurs.

Klodi

2005
Vidéo, couleur, son, 40'

Ce film repose sur le récit tour à tour dramatique et absurde d'un Albanais nommé Klodi. Celui-ci livre les détails d'un périple motivé par des conditions politiques et économiques qui le conduisirent de son pays natal en Italie, au Mexique et aux États-Unis. L'histoire reconstituée de la vie du narrateur, qui n'est pas sans lien avec l'expérience de l'émigration telle que l'a vécue Paci, montre la tension entre ces deux pôles que sont la tragédie et le jeu.

Passages

2009
Acrylique et aquarelle sur plâtre et terracotta, 30,5 x 23,5 x 7,6 cm

Passages

2010
2 aquarelles sur papier, 100 x 70 cm chaque

La série de peintures *Passages* constitue une collection d'« instantanés » tirés de séquences vidéo ou filmiques allant du journal télévisé aux archives de rituels traditionnels albanais. En isolant une scène d'un flux, Paci cherche à la transférer vers un état de stabilité sans cependant la priver de son statut d'image mouvante, à la maintenir dans un entre-deux. Le temps de l'image se confondant ainsi avec celui du geste pictural, celle-ci acquiert une nouvelle dimension.

salle 5

The Column

[La Colonne]
2013
Vidéo, couleur, son, 25'40''
Produite avec la participation du Jeu de Paume

Réalisée à l'occasion de l'exposition, *The Column* articule une réflexion autour de la notion d'efficacité productive, qui devient prétexte à un voyage poétique entre Orient et Occident. Cette vidéo montre l'évolution d'un bloc de marbre depuis son extraction d'une carrière en Chine jusqu'à son transport maritime, durant lequel des sculpteurs le transforment en colonne romaine. L'image de ce « navire-usine » illustre une stratégie économique tendue au maximum, où le temps est condensé au point que la livraison concorde avec l'achèvement de la production. Parallèlement à la vidéo, la colonne est présentée dans le jardin des Tuileries, à proximité du Jeu de Paume.

/ repères

Mondialisation, flux et mobilité

La mondialisation, phénomène ancien, est l'ouverture des économies nationales à un marché planétaire. Ce processus accompagne au XVIe siècle les Grandes Découvertes et les relations entre l'Europe et le Nouveau Monde. Il acquiert une nouvelle dimension au XIXe siècle sous l'impulsion de l'industrialisation et de la colonisation. La dernière accélération date des années 1990 : avec la fin de la guerre froide, le monde n'est plus bipolaire et le système capitaliste s'étend à toute l'économie mondiale. La mondialisation favorise l'ouverture et la mise en relation des territoires, l'interdépendance croissante entre les hommes et les économies via les échanges de marchandises, la circulation des informations, les migrations des populations et le développement des moyens de transport. Il en résulte une contraction de l'espace-temps, le monde n'étant plus qu'un « village planétaire », selon l'expression du sociologue américain Marshall MacLuhan, dans lequel les sociétés vivent dans un même temps, au même rythme et, donc, dans un même espace.

Mondialisation culturelle

La mondialisation ne se limite pas aux échanges économiques et financiers. Suite aux processus d'industrialisation et de marchandisation, elle intègre aussi des enjeux culturels : religions, langues, identités ethniques, traditions locales, musées et patrimoine, secteurs audiovisuels… Grâce aux potentialités de la révolution numérique, les populations ont de plus en plus accès à l'information. Les conséquences sont doubles et contradictoires : émergence d'une culture mondialisée et affirmation des cultures régionales afin de résister à la première, certains craignant une uniformisation culturelle au détriment de la diversité. « Il y a dix ans le mot "biennale" était associé à seulement quelques villes : Venise, qui fêta son centenaire en 1997, São Paulo depuis 1951, Sydney et, dans un autre genre New York et l'exposition nationale du Whitney Museum of American Art. Mais si, tout à la fin du XXe siècle, l'amateur d'art voyageur se déplaçait entre ces lieux réputés de longue date, il devait aussi se rendre à Johannesburg, Kwangju, Istanbul, Delhi, Melbourne, La Havane et Berlin, ainsi qu'à d'autres manifestations plus ou moins nouvelles : Documenta, Carnegie International, Manifesta, etc. Cette prolifération des expositions montre que la prise en compte de la multiplicité des points de vue et des contextes culturels, mais aussi la richesse que représente la diversité des formes et des matières, s'inscrit en réalité dans une perspective plus large de la mondialisation de l'art. Ce phénomène d'expansion s'observe très clairement dans la production des artistes, mais aussi dans le réseau des galeries et des ventes aux enchères, dans le discours critique véhiculé par de nombreuses revues et dans la multiplication des événements artistiques. Naturellement, on peut se demander s'il s'agit vraiment d'une mondialisation qui intégrerait des attitudes différentes – voire divergentes ou conflictuelles – vis-à-vis de l'art, de ses marchés et de sa fonction sociale, ou seulement d'une généralisation au niveau mondial du modèle occidental*. »

Les migrations internationales

Avec la mondialisation, les flux migratoires connaissent une forte accélération : ils ont triplé en trente ans. Aujourd'hui, plus de 210 millions de personnes (soit 3 % de la population mondiale) résident en dehors de leur pays de naissance. Les migrations internationales reflètent la hiérarchie des zones économiques et se complexifient : elles s'organisent entre différents territoires (entre pays développés, entre pays en développement, ou entre pays développés et en développement) et à toutes les échelles. Certains États sont à la fois des pays d'immigration, d'émigration et de transit (comme le Maroc, le Mexique ou la Turquie). Les migrations sont au niveau mondial un important facteur de développement. Le rapport du PNUD (programme des Nations Unies pour le développement) de 2009 montre que les transferts de fonds des migrants vers leurs pays d'origine représentent trois fois le montant mondial des aides publiques au développement. Les pays de destination sont le plus souvent choisis par les migrants sur la base d'une appartenance ethnique, religieuse, politique ou professionnelle. Grâce à des diasporas anciennes (juive, arménienne) ou plus récentes (chinoise ou indienne), les communautés forment des réseaux socio-économiques à l'échelle mondiale.

---

* Michael Archer, « La mondialisation et l'ère "post-médium" », in *L'Art depuis 1960*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 213.

sources bibliographiques

- Laurent Carroué, Didier Collet, Claude Ruiz, *La Mondialisation. Génèse, acteurs et enjeux*, Paris, Bréal, 2009.
- Charles-Albert Michalet, *Mondialisation, la grande rupture*, Paris, La Découverte, 2007.
- Olivier Dollfus, *La Mondialisation*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2007.
- Marie-Françoise Durand, *Atlas de la mondialisation Comprendre l'espace mondial contemporain*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.
- Gabriel Wackermann (dir.), *La Mondialisation*, Paris, Ellipses, 2006.

Electric Blue, 2010
Galerie Peter Kilchmann, Zurich

bibliographie sélective

Catalogues d'exposition

2013

▌*Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing.

2010

▌*Adrian Paci: i mutanti*, Rome, Drago.

▌*Adrian Paci: Electric Blue* Heidelberg, Kehrer Verlag.

2008

▌*Adrian Paci*, Hannovre, Kunstverein Hannover/Fribourg, Modo.

▌*Adrian Paci: Premio Pino Pascali 2007 / Angela Vettese*, Polignano a Mare, Museo Pino Pascali.

▌*Adrian Paci: Subjects in Transit*, Tel-Aviv, The Center for Contemporary Art.

2007

▌*Adrian Paci: Per Speculum*, Central Milton Keynes, Milton Keynes Gallery.

▌*Still Moving: Adrian Paci*, Bielefeld, Kerber.

2006

▌*Adrian Paci / Angela Vettese*, Milan, Edizioni Charta.

▌*Adrian Paci / Danila Cahen*, Utrecht, BAK, basis voor actuele kunst.

2005

▌*Perspectives 147: Adrian Paci*, Houston, Contemporary Arts Museum.

2002

▌*Adrian Paci*, Bergame, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea/Milan, Edizioni Charta.

▌*Su Adrian Paci: l'errare* [Angela Vettese], Lucca, Galleria Claudio Poleschi.

Articles de presse

2012

▌Emmanuel Daydé, « Adrian Paci », *Art press*, n° 388, avril, p. 24.

▌Ken Johnson, « 4 Films », *The New York Times*, 8 juin, p. 26.

2011

▌Kristenn Chappa, « The Workers MASS MOCA North Adams », *Frieze*, n° 143, novembre-décembre.

▌Marcon Purpura, « Transmedia Memory of Albanian Migration in Italy: Helidon Gjergji's, Adrian Paci's, and Anri Sala's Moving-Image Installations », *California Italian Studies Journal*, vol. 2, n° 1.

2010

▌Elizabeth Baker, « Adrian Paci : Kunsthaus », *Art in America*, septembre, p. 142-144.

▌Philippe Boyer, « Adrian Paci : Vertige des interstices », *ArtPassions*, juin.

▌Francesca Di Giorgio, « Adrian Paci: Gestures », *Espoarte*, juin.

▌Urs Huebscher, « Videos und Malerei des Kunstlers Adrian Paci », *Attika Zurich*, 16 juin.

▌Giovanni de Lazzari, « Adrian Paci: Britma, *The Last Gestures* e la lentezza dell'intimità », *Kunst-Bulletin*, n° 6, juin, p. 54-55.

▌Alexandra Matzner, « Adrian Paci: Motion Picture(s) », *Eikon*, n° 70, juin, p. 66-67.

▌Stefan Wagner, « Adrian Paci : Die verborgene Wahrheit des Moments », *Kunst-Bulletin*, n^{os} 7-8, juillet-août, p. 18-23.

2009

▌Adam Ostolski, « Adrian Paci », *Krytyka*, n° 18.

2008

▌Frances Richard, « Adrian Paci: Peter Blum/Smith-Stewart », *Artforum*, vol. 46, n° 6, février, p. 287.

▌Rainer Unruh, « Adrian Paci : Kunstverein Hannover », *Kunstforum International*, n° 191, mai-juillet, p. 300-302.

▌« Adrian Paci: Per Speculum », *Public: Art, Culture, Ideas* (numéro thématique « Projects for a small world »), n° 38.

2007

▌Adrian Paci, « Between the Lines », *Gagarin*, vol. 8, n° 2, p. 24-37.

▌Michele Robecchi, « Adrian Paci : Albanian Stories », *Flash Art Italia*, n° 263, avril-mai.

▌Roberta Smith, « Adrian Paci: Peter Blum Chelsea / Smith-Stewart », *The New York Times*, 30 novembre.

▌Emily Weiner, « Adrian Paci: *Centro di Permanenza temporanea + Passages* », *Time Out New York*, 27 novembre.

▌Eliza Williams, « Adrian Paci: Milton Keynes Gallery », *Art Monthly*, n° 306, mai, p. 32.

The Encounter, 2011
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

▌« Tarzan & Jane : Frontiere : Chantal Akerman e Adrian Paci / Tarzan & Jane: Borders: Chantal Akerman and Adrian Paci » (interview), *Domus*, n° 899, janvier, p. 126-129.

2006

▌Alessandra Pioselli, Shore, Marguerite, « Adrian Paci : Galleria Civica di Modena », *Artforum*, vol. 45, n° 2, octobre, p. 276-277.

2005

▌Dominic Eichler, « Strong Current », *Frieze*, n° 94, octobre, p. 184-187.

▌Carlos Jiménez, « First Seville Comtemporary Art Biennial », *Art Nexus*, vol. 55, n° 3, janvier-mars, p. 102-104.

▌Roberta Smith, « P.S. 1 », *The New York Times*, 11 novembre.

▌Amy Smith-Stewart, « Adrian Paci », *Contemporary*, n° 74, p. 82-85.

▌Marc Spiegler, « Adrian Paci: Peter Kilchmann », *Artnews*, vol. 104, n° 7, été, p. 205.

▌Kia Vahland, « Ich-Erzahler der neuen Zeit », *Art Das Kunstmagazin*, janvier.

2004

▌Stefano Castelli, « Adrian Paci », *Exibart on paper*, novembre-décembre.

▌Valentina Costa, « Adrian Paci », *Arte e Critica*, novembre-décembre.

▌Marco Meneguzzo, « Adrian Paci », *Tema Celeste*, novembre-décembre.

▌Paola Nicolin, « Adrian Paci racconta la sua Albania », *La Reppublica*, octobre.

▌Ivan Quaroni, « Adrian Paci », *Flash Art Italia*, n° 248, octobre-novembre.

▌Livia Savorelli, « Adrian Paci », *Espoarte*, novembre.

▌Hamza Walker, « Adrian Paci », *Artforum*, vol. 42, n° 5, p. 140.

▌« Adrian Paci », *Kult Pocket*, octobre.

▌« Adrian Paci a Milano », *Arte*, septembre.

2003

▌Barbara Casavecchia, « Adrian Paci », *Flash Art*, vol. 36, n° 228, janvier-février, p. 116-117.

▌Francesca Pasini, « Adrian Paci », *Artforum*, vol. 41, n° 9, 2003, p. 177-178.

2002

▌Michela Arfiero, « Adrian Paci. GAMeC », *Arte e Critica*, avril-septembre, p. 45.

▌Stefano Casciani, « Giovane, chi? Exit Nuova geografia della creatività italiana », *Domus*, novembre.

▌Fabio Cavallucci, « Adrian Paci: una Mercedes in carne », *Arte*.

▌Francesca Pasini, « Albanian stories », *Linus*, avril, p. 70-74.

2001

▌Daniele Astrologo, « Adrian Paci », *Collezioni edge*, hiver-printemps.

▌Jan-Erik Lundström, « Interview with Adrian Paci », *Tema Celeste*, décembre-janvier 2001-2002, p. 56-57.

▌Edi Muka, « Aperto Albania », *Flash Art*, vol. 34, n° 216, janvier-février, p. 59-61.

▌Michele Robecchi, « Il Muro di Adrian Paci », *Flash Art Italia*, février-mars.

2000

▌Suzana Varvarica, « Adrian Paci », *Pamorart*.

ressources en ligne

Interviews écrites et filmées

▌Evelyne Noygues, « Interview d'Adrian PACI, plasticien et vidéaste originaire de Shkodra », Paris, juin 2010 : http://association-albania.com/Interview-d-Adrian-PACI-plasticien.html

▌« Appuntamento con l'arte (Adrian Paci) » [en italien], BabelTv : http://www.youtube.com/watch?v=37kclnXNN1w

▌« Martedì Critici », Museo Pecci, Milan [en italien] : http://www.youtube.com/watch?v=YKPhb4HSpGA

Œuvres vidéo de l'artiste

▌*Centro di Permanenza temporanea*, 2007 : http://www.youtube.com/watch?v=2EY1fpooDRc

▌*A real game*, 1999 : http://www.youtube.com/watch?v=-5M7PawApK4

Adrian Paci et le portrait

▌« Même si je suis surtout connu comme vidéaste, je suis en réalité peintre. Plus précisément, portraitiste. J'ai fait beaucoup de portrait entre dix et vingt-deux ans et, au lycée, avec mes copains, nous étions souvent à la recherche de modèles à dessiner. C'était toujours des gens de la rue, des vieux qui se promenaient pour tuer le temps. À l'atelier, ils s'asseyaient devant nous pendant des heures, sans pose spéciale. Ils ne faisaient rien d'autre que ce qu'ils auraient fait s'ils n'avaient pas été là. J'ai travaillé sur ces visages pendant des années, en faisant des études au crayon, à la tempera et à l'huile, en modelant leurs rides, en déchiffrant leur regard, en reproduisant leur peau en peinture. »
Adrian Paci, « Conversation avec Mirjam Varadinis », in *Adrian Paci. Electric Blue*, Zurich, Kunsthaus Zürich, 2011, p. 6.

▌« Il existe, dans le rapport de Paci aux images, une influence secrète, je devrais dire un amour – un amour dont il ne fait pas mystère : celui qu'il a pour l'œuvre du grand réalisateur italien Pier Paolo Pasolini. Cette influence est très nette dans l'usage magistral qu'il fait du portrait, dans son travail avec des non-acteurs et dans le recours aux rencontres de hasard et aux récits souvent improvisés pour explorer les liens invisibles entre histoires personnelles et événements sociaux et politiques. »
Edi Muka, « Engendrer la réalité », *Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 92.

▌« Parmi les vidéos les plus remarquées de la Biennale de Venise en 2005, *Turn On* présentée dans l'une des salles d'exposition de la Biennale exerça alors sur les visiteurs une fascination qu'elle n'a de cesse d'ailleurs d'exercer puisque elle y est restée exposée depuis lors. On y découvre, un à un et en gros plan, des visages rudes, sévères, ridés, tannés ; ceux d'un groupe d'hommes silencieux qui, bien que leurs yeux soient braqués sur l'objectif, fixent leurs mondes intérieurs. Pour ce projet, Paci a engagé des sans-emploi qui passent leur temps sur les gradins en béton nu du stade de Shkodra dans l'attente d'une embauche à la journée, scène courante dans cette ville frappée par le chômage. La caméra nous montre ensuite que chacun d'eux tient une ampoule électrique à la hauteur du visage et qu'un groupe électrogène est placé à leurs pieds. Le silence est rompu lorsque, l'un après l'autre, ils mettent en marche les générateurs ; le grondement des machines s'amplifie et les ampoules qu'ils tiennent à la main s'allument une par une en éclairant les visages des hommes. […] cette scène courte et poétique illustre l'attrait particulier de Paci pour le portrait, son goût pour le visage, pour le gros plan, et surtout pour les ingrédients fondamentaux du genre : pose, lumière et ombre, source de lumière ; un intérêt qu'il manifeste aussi lorsqu'il opère avec d'autres médias. »
Edna Moshenson, « Sujets en transit », *Adrian Paci. Transit*, *op. cit.*, 2013, p. 47-48.

▌« Ici, nos yeux touchent, nos regards attestent une rencontre, et un gros plan pénétrant envahit le cadre. Nous entrons dans un espace optique où le visage est un miroir qui réfléchit la fragilité et l'innocence. L'œuvre de Paci est une étude du portrait humain ; le visage apparaît comme le paysage d'une identité meurtrie, exposé au déplacement et à la dépossession. Dans *The Last Gestures*, le langage silencieux d'un échange de regards résonne d'une douleur, celle de la séparation et de l'imprévisible ; […] *Encounter* marque le moment symbolique du face-à-face désiré ; *Inside the Circle* théâtralise le regard comme dispositif de surveillance, de réconciliation et de mise à distance. Comme le toucher, le visage évoque lui aussi un passage, mais un processus de transmission (éthique) autre, qui a lieu dans l'espace précaire d'un entre-deux inconnu où il s'agit de synthétiser urgence de l'action, questionnement de l'empathie et possibilité d'émancipation. »
Adam Budak, « Face au toucher ou "Quand nos yeux se touchent" », *Adrian Paci. Transit*, *op. cit.*, p. 93-94.

▌« Le fragment le plus filmé au cinéma est le visage, lieu de fixation de l'affectivité et de l'âme, face-paysage que la caméra ne finit pas de scruter pour en décoder les signes.
"Jamais un visage ne s'est ainsi penché sur le mien", dit le cinéaste Jean Epstein. Le visage, sa valeur émotive et son énigme, sont un territoire dont la toponymie s'invente de film en film et constitue un lieu de fixation fantasmatique. Comme l'écrit le philosophe Gilles Deleuze, "Il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous les deux sont l'affect, l'image-affection". Le visage devient une configuration cosmique dans laquelle s'inscrit l'histoire humaine, sur le mode de l'imaginaire. Nous ne sommes pas loin de la pensée archaïque pour laquelle nature et homme ne font qu'un, synthèse commune à de nombreux mythes. »
Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 162-163.

The Column, 2013
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

approfondir l'exposition

Mouvements et déplacements, passages et transitions traversent et caractérisent les œuvres d'Adrian Paci : dans les sujets, histoires et contextes représentés, évoqués et questionnés d'une part, dans les pratiques, matières, langages et supports des images choisis par l'artiste d'autre part.
Ce dossier envisage ici trois axes thématiques : « Contexte et histoires », « Passages et transferts d'un médium à l'autre » et « Rites et gestes ». Ils rassemblent des extraits de textes de critiques, d'historiens, de théoriciens et d'artistes contemporains, qui permettent d'approcher et de documenter ces questions et qui sont choisis afin que les enseignants puissent les mettre en perspective.
Sont ensuite rassemblées des pistes de travail, autour de notions et de propositions, élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.
Les orientations bibliographiques thématiques permettent enfin de compléter et de prolonger ces axes de recherche et de réflexion.

Contexte et histoires

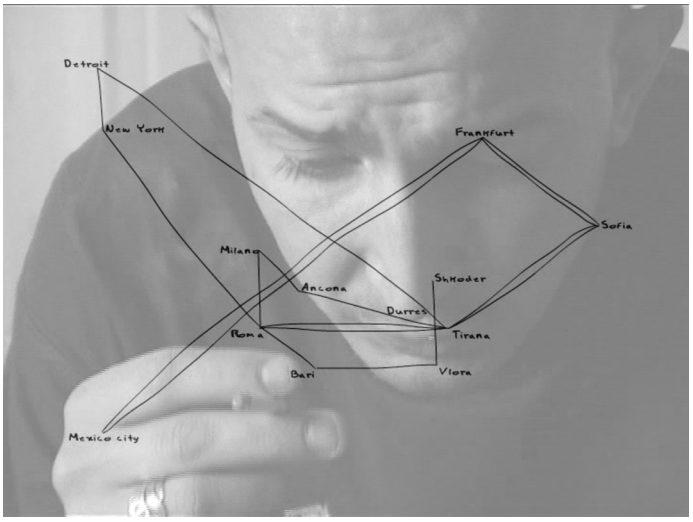
« En 1997, Adrian Paci quitte une Albanie en proie aux incertitudes politiques, à la crise économique et à une anarchie totale, séquelles du postcommunisme. Il part pour l'Italie avec sa femme et ses enfants en bas âge et, depuis, il vit et travaille à Milan. *Home to Go* est un hybride : un homme-maison fusionnant des paires conceptuelles telles que lieu et non-lieu, mobilité et immobilité, mouvement et arrêt, identité solide et identité fluide, sujet et objet – notions essentielles pour commenter l'œuvre de Paci dans son ensemble et ses travaux vidéo en particulier. »
Edna Moshenson, « Sujets en transit », in *Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/ Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 45.

« Bien souvent, mes œuvres résultent d'une sorte de rencontre : rencontre avec une histoire, rencontre avec une image, une expérience que l'on vit et sur laquelle on s'interroge. Mes actes sont moins le fruit d'un savoir que d'un questionnement. Par conséquent, le contexte dans lequel je vis et les expériences que je traverse ont de l'importance puisque c'est de là que je tire la matière de mon travail. Évidemment, le contexte de mon travail est marqué par un épisode de bouleversement majeur : l'effondrement du régime sous lequel j'avais vécu pendant vingt-deux ans et, quelques années plus tard, la décision de partir pour l'Italie avec ma famille. Le changement a été considérable et, à l'époque, la transformation a été à la fois historique, politique et culturelle. Et, bien entendu, elle m'a affecté sur un plan personnel. Le but de mon travail, ce n'est pas de décrire cette transformation, mais de l'analyser dans ses multiples facettes. Mon ambition étant de créer un lien entre avant et après, entre ici et là-bas, mon travail se situe souvent dans un entre-deux, dans un moment de transition, à un seuil. Mais, bien souvent, cette démarche revient à montrer et mettre en lumière une faille ou une rupture. J'essaie de décortiquer ces moments de tension, les décalages que j'observe dans des domaines qui me sont très proches, mais qui m'intéressent pour leur portée plus large, plus universelle. »
Marie Fraser, Marta Gili, « Entretien avec Adrian Paci », in *Adrian Paci. Transit*, *op. cit.*, 2013, p. 32

Interruption et discontinuité

« Quand on parle aujourd'hui de l'histoire officielle de l'Occident, on sait qu'il y a toujours eu – en parallèle – d'autres histoires qui ont été marginalisées et, parfois, effacées ou oubliées. On sait aussi que, même en Occident, les histoires "subordonnées" se multiplient, et que de plus en plus rares sont les personnes qui peuvent s'identifier à un récit collectif unifié – récit lié en fait à une communauté imaginaire. Dans une période de compression du temps et de l'espace, fait remarquer Homi Bhabha, la notion d'hybridité remplace le sentiment d'identité nationale et personnelle. Pour lui, la figure archétypale d'aujourd'hui est le migrant, qui vit dans plusieurs espaces culturels. Or, malgré son caractère assez insaisissable, l'identité pluriculturelle du migrant participe d'une catégorie universellement reconnaissable.
Le sens de l'expression "identité collective" est fondamentalement lié à un contexte social et politique donné. Il en va de même du concept d'histoires parallèles, employé différemment selon les contextes et qui présente des variations substantielles en fonction de l'histoire officielle en marge de laquelle se situent ces histoires secondaires. On observe d'ailleurs d'énormes différences entre les systèmes dominants eux-mêmes, et entre ces systèmes dominants et les systèmes subordonnés. Pour ce qui est du modèle artistique qui domine en Occident, on peut affirmer que celui-ci a toujours été beaucoup plus souple envers ses histoires marginales, et qu'il a même réussi à les greffer assez rapidement sur sa grande histoire, ce qui n'a pas été le cas pour les régimes communistes rigides, où l'art non-officiel n'a trouvé sa légitimité qu'après l'effondrement des régimes en question. Une des caractéristiques essentielles de l'art dans les espaces dominés par l'idéologie est son parallélisme intrinsèque. Si l'on veut aujourd'hui construire dans ces espaces une histoire de l'art qui ait un sens, il faut donc tenir compte du fait qu'il a toujours existé deux courants parallèles totalement séparés : un officiel et un non officiel, le second étant le seul qui soit véritablement parallèle en ceci qu'il ne recoupe jamais l'art officiel. Si l'on prend le mot "parallèle" au sens plein, il faudrait, en effet, établir une distinction entre histoires parallèles et histoires subordonnées. De ces dernières, on peut dire que ce sont des lignes historiques qui forment, synchroniquement, les rhizomes d'un système dans lesquels elles ne cessent d'apparaître et de disparaître, s'interrompant ou se transformant mutuellement. Les histoires subordonnées caractérisent tous les espaces et elles présupposent – du moins pour celles qui nous intéressent ici – un art subordonné à celui des communautés politiques, ethniques ou religieuses dominantes (et même, dans certains pays, à l'art d'une diaspora ou à celui de l'Occident). Autrement dit, on peut parler d'un système d'histoires interrompues qui, dans les circonstances actuelles, peut apparaître comme négatif et auquel il conviendrait de mettre fin. Pourtant, l'interruption est en réalité la seule constante que l'on retrouve en divers lieux et à diverses époques.
Ce serait une erreur de penser que la situation va se normaliser avec l'effondrement des régimes politiques et l'accélération rapide des processus d'intégration mondiale, que les histoires interrompues vont disparaître et que l'art s'organisera de lui-même en un système de continuités. Loin s'en faut ! Après la chute du communisme, de nouvelles interruptions sont apparues au moment même où l'on attendait une grande vague de normalisation. Aujourd'hui par exemple, on remarque une amnésie sur le passé communiste. Une amnésie non pas sur la dégénérescence du communisme mais sur l'idée humaniste et progressiste qu'il contenait et qui a soudain disparu de l'espace public. Cette interruption contemporaine a été rendue possible, entre autres, par l'existence d'une tradition d'interruptions véritablement radicales aboutissant, elle aussi, à la création de systèmes parallèles. »
Zdenka Badovinac, « Histoires interrompues », in *Les Promesses du passé, une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Paris, Centre Pompidou/Zurich, JRP|Ringier, 2010, p. 222.

Home to Go (détail), 2001
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich



Klodi, 2005
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

▮ « J'ai grandi dans un pays marqué par l'ordre et par un sens progressiste de l'histoire. La collectivité prévalait sur l'individu, et l'organisation prévalait sur l'imprévu et le désordre. La vie toute entière était régie par l'idéologie, et les instances du pouvoir étaient extrêmement cruelles pour quiconque s'avisait de s'échapper ou même de s'écarter de cette ligne. D'une certaine façon, on nous forçait à vivre en collectivité asservie. Après l'effondrement du régime, nous avons changé d'optique pour devenir une collectivité de partisans enthousiastes du changement. Nous nous sommes répandus dans les rues en criant "Nous voulons que l'Albanie ressemble à l'Europe", en pensant naïvement que les choses allaient changer du jour au lendemain. Dans le même temps s'est développé un autre type de collectivité, lui aussi plein d'espoir : la collectivité des échappés, de ceux qui voulaient passer directement en Europe sans attendre que l'Albanie ressemble à l'Europe. Tout au long de ces bouleversements, la foule a prédominé sur l'individu, entraînée par une sorte de psychose collective où alternaient l'illusion et la désillusion. L'individu était obligé de faire face à un sentiment de précarité et d'échec tout en imaginant des stratégies de survie. Dans la plupart des cas, ces stratégies ne s'inscrivaient pas dans une nouvelle conscience collective susceptible à terme d'offrir une issue à la crise ; il s'agissait plutôt d'actions individuelles mues par l'intuition et la créativité et liées à un certain risque. Je traite souvent de cette situation dans mes œuvres. L'échec est souvent celui d'un système de valeurs, une perte de stabilité qui met l'individu dans un état de tension et de friction avec le contexte où il vit, ce qui l'oblige à inventer des solutions pour s'en sortir. Ses tentatives peuvent échouer, mais elles débouchent toujours sur des façons nouvelles de comprendre la réalité et le système de relations qui le relie au monde qui l'entoure. »
Marie Fraser, Marta Gili, « Entretien avec Adrian Paci », *op. cit.*, p. 34-35.

Migration et capitalisme global

▮ « L'image face à l'individu ; l'individu face à l'image ; l'image face à l'individu… L'univers des œuvres d'Adrian Paci fourmille de transpositions et de décalages entre image, sujet et spectateur. Avec lui s'ouvre un nouvel espace. Au cœur de son discours artistique figurent de grands thèmes qui ont pour noms perte et déplacement, mobilité et immigration, mondialisation et identité culturelle. »
Edi Muka, « Engendrer la réalité », in *Adrian Paci. Transit*, *op. cit.*, 2013, p. 76.

▮ « Évidemment, ce qui m'a entre autres stimulé pour *The Column*, c'est la fabrication d'une colonne occidentale classique par un groupe d'ouvriers asiatiques qui font route vers l'Europe. Comme tu l'as dit, c'est, en un sens, pour la colonne une sorte de "retour chez soi". Si je m'arrête un instant sur cette idée de retour chez soi, je peux dire que ce n'est jamais une simple question de nostalgie pour la maison natale ou la famille. Pour revenir à la question de Marie sur la "thématique" de mon travail : est-ce que le "retour chez soi" ou le "chez soi" font partie de mes thèmes ? Oui, effectivement : deux de mes œuvres sont très explicitement intitulées *Home to Go* et *Back Home*. Mais le "chez soi", comme je l'ai dit, ce n'est pas seulement la maison, le toit, la famille ; c'est aussi un état de stabilité, de lien, d'affection et d'identification à quelque chose. Pour moi, le retour chez soi n'évoque pas la question de l'émigration, mais une question plus profonde sur la quête d'une stabilité perdue. Dans un contexte de transformation et de mutation de fond, nous nous devons d'élaborer des stratégies de survie et de continuité, et l'idée du retour chez soi en fait partie. Mais, dans un sens plus large, je dirais que le "chez soi", c'est quelque chose qui nous manque toujours. L'expérience de l'émigration donne peut-être à cette question existentielle une forme plus concrète, et la figure de l'émigré peut être vue comme l'exemple explicite d'une condition plus universelle. »
Marie Fraser, Marta Gili, « Entretien avec Adrian Paci », *op. cit.*, p. 33-34.

▌« L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. S'il est vrai que la littérature et l'histoire évoquent les moments héroïques, romantiques et glorieux, voire triomphants, de la vie d'un exilé, ces instants n'illustrent que des efforts destinés à résister au chagrin écrasant de l'éloignement. Ce qui est accompli en exil est sans cesse amoindri par le sentiment d'avoir perdu quelque chose, laissé derrière pour toujours. […]
Notre époque, qui se caractérise par une situation de conflit moderne, par une tendance impérialiste et les ambitions quasi théologiques de dirigeants totalitaires, est en effet l'époque des réfugiés, des déplacements de population, de l'immigration massive. […]
Cet *ethos* collectif forme ce que Pierre Bourdieu, sociologue français, appelle l'*habitus*, l'amalgame cohérent de pratiques qui créent un lien entre habitude et habitat. Avec le temps, les nationalismes prospères s'autoproclament détenteurs exclusifs de la vérité, et rejettent le mensonge et l'infériorité sur les étrangers (comme dans la rhétorique du capitalisme contre le communisme, ou de l'Européen contre l'Asiatique). Juste derrière la frontière qui "nous" sépare des "étrangers" se trouve le territoire dangereux de la non-appartenance : c'est là qu'étaient bannis les peuples à une époque primitive, et c'est là qu'aujourd'hui d'immenses fragments d'humanité errent, en tant que réfugiés et déportés.
Les nationalismes ont trait à des groupes, mais l'exil est, de fait, une solitude ressentie en dehors du groupe : c'est la souffrance qu'on éprouve à ne pas être avec les autres, au sein de la communauté. Mais alors, comment surmonter la solitude de l'exil sans tomber dans le langage de l'orgueil national, des sentiments collectifs, des passions grégaires – langage omniprésent et violent ? Qu'est-ce qui mérite d'être préservé, à quoi peut-on se raccrocher entre les extrêmes de l'exil d'une part, et des affirmations nationalistes souvent agressives d'autre part ? Le nationalisme et l'exil sont-ils intrinsèquement liés ? Ne sont-ils que deux variantes conflictuelles de la paranoïa ?
Ces questions ne trouveront jamais vraiment de réponses car chacune suppose que l'exil et le nationalisme peuvent être l'objet d'une discussion neutre, exempte de référence à l'un et à l'autre. Or une telle discussion est impossible. Parce que ces deux termes contiennent tout, du plus collectif des sentiments collectifs à la plus intime des émotions intimes, il n'existe pas vraiment de langue adéquate pour en parler. Mais rien, dans les vastes ambitions publiques du nationalisme, n'est aussi absolu que la souffrance de l'exil.
Parce que l'exil, à la différence du nationalisme, est une situation fondamentalement discontinue. Les exilés sont arrachés à leurs racines, à leur terre, à leur histoire. […] L'exilé sait que, dans un monde séculier et contingent, toute demeure est provisoire. Les frontières et les barrières, qui nous enferment dans un lieu sûr, un territoire familier, peuvent aussi devenir les limites d'une prison, et sont souvent défendues au-delà de la raison ou de la nécessité. Les exilés franchissent les frontières, brisent les barrières de la pensée et de l'expérience. […]
L'exil est fondé sur l'existence du pays natal, sur l'amour et l'attachement pour ce pays ; ce qui est vrai pour chaque exilé, ce n'est pas le pays natal et l'amour du pays natal qui sont perdus, c'est que la perte est inhérente à leur existence même.
Il s'agit de considérer ce que l'on vit comme si c'était le point de disparaître. Qu'est-ce qui fait que c'est ancré dans la réalité ? Qu'aurions-nous envie de sauver de ces expériences ? À quoi serions-nous prêts à renoncer ? Seule une personne qui a atteint l'indépendance et le détachement, une personne qui apprécie la "douceur" de son pays mais qui ne peut, du fait des circonstances, la retrouver, peut répondre à ces questions. (Il serait impossible à une telle personne de tirer une quelconque satisfaction des substituts fournis par l'illusion et le dogme.) […]
En exil, on n'est jamais satisfait, placide, en sécurité. L'exil, pour reprendre les mots de Wallace Stevens, est une "humeur hivernale", dans laquelle le pathos de l'été et de l'automne ainsi que la promesse du printemps sont proches, mais inaccessibles. C'est peut-être une manière de dire que la vie d'un exilé évolue selon un calendrier différent, elle est moins saisonnière et installée qu'une vie chez soi. L'exil, c'est lorsque la vie perd ses repères. L'exil est nomade, décentré, contrapuntique et dès que l'on s'y habitue, sa force déstabilisante surgit à nouveau. »
Edward W. Said, *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 241-257.

▌« Et quand on examine la position absolument privilégiée de la référence au réfugié ou au migrant dans le débat philosophique et politico-théorique contemporain (de Derrida à Agamben, de Hardt et Negri à Balibar pour ne citer que quelques noms), on ne peut s'empêcher d'avoir de temps à autres l'impression que dans la prolifération des métaphores et des images évocatrices, on finit par perdre de vue l'expérience matérielle – il faudrait dire sensible – des migrant(e)s, avec sa charge d'*ambivalence*. Pour parler comme le regretté Edward Said, le risque est grand d'oublier que "l'exil est quelque chose de fascinant à penser, mais de terrible à vivre". En faveur de l'emploi d'un langage métaphorique, mais aussi comme un salutaire avertissement concernant ses limites, on peut cependant citer un extraordinaire livre et reportage photographique des années soixante-dix, qui se proposait justement d'illustrer l'*expérience* des travailleurs immigrés. "Le langage de la théorie économique", lisait-on dans ce livre (*A Seventh Man*), "est nécessairement abstrait. Quand nous nous proposons de saisir les forces qui déterminent la vie du migrant, et de les comprendre, nous avons ainsi besoin d'une formulation moins abstraite. Nous avons besoin de métaphores : et les métaphores sont

The Column, 2013
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

provisoires, elles ne remplacent pas la théorie" (Berger – Mohr). Trente ans plus tard, pouvons-nous ajouter, nous avons d'autant plus besoin de métaphores que nous vivons une situation – celle du capitalisme global contemporain, dont les migrations nous permettent justement de saisir certains traits particulièrement innovants – où semblent définitivement révolues les distinctions traditionnelles entre économie, politique et culture ; où il n'est plus possible de parler d'exploitation et de valorisation du capital sans chercher en même temps à comprendre les transformations de la citoyenneté et des "identités" ; où il n'est plus possible de parler de classe ouvrière sans rendre compte en même temps des processus de désarticulation du plan des appartenances (processus sur lesquels est gravé le signe indélébile de la subjectivité du travail vivant) qui la configurent irréversiblement comme *multitude*. La condition des migrants se situe précisément au point de rencontre de ces processus : et, au fond, les discussions philosophiques les plus abstraites aujourd'hui au premier plan sont elles aussi dominées par l'urgence de réfléchir à ces processus. »
Sandro Mezzadra, « Capitalisme, migrations et luttes sociales », *Multitudes*, n° 19, hiver 2004 (en ligne sur http://multitudes.samizdat.net/Capitalisme-migrations-et-luttes)

▌« Le point de départ thématique de *Fish Story* était d'examiner le monde maritime contemporain, un monde qui souffre d'une injuste réputation d'anachronisme. Comment lutter contre le fantasme, courant au sein des élites, selon lequel l'information est la denrée essentielle, et l'ordinateur, l'unique moteur de notre progrès ? La mer est peut-être un espace oublié, mais elle n'a pas perdu sa signification, et elle n'est pas simplement l'espace "intermédiaire" du capitalisme. Le monde maritime joue un rôle essentiel en cette fin de l'ère moderne : c'est en effet le container, une invention américaine du milieu des années 1950, qui rend possible le système global de fabrication à l'échelle planétaire. Le navire porte-conteneurs et le pétrolier sont les ultimes et tristes réincarnations du Pequod. En 1947, le poète américain Charles Olson avait observé, non sans préscience, que Melville avait déjà découvert un siècle auparavant "le Pacifique en tant qu'usine-bagne". Le monde maritime m'intéressait parce que c'est un gigantesque univers d'automation et, en même temps, un monde de travail acharné, de travail isolé, anonyme, invisible, de grande solitude, de déplacement et de séparation de la sphère domestique. Pour cette raison, il est important de révéler la dimension sociale de la mer, comme l'a fait Melville. *Fish Story* est également une étude "d'histoire de l'art", qui suit toute une tradition de représentations de l'économie de la mer, de la peinture hollandaise du XVII[e] siècle au "lien objectif" mais non reconnu avec le porte-conteneurs que l'on peut observer dans l'art minimaliste et le pop art, qu'il s'agisse de la *Brillo Box* de Warhol ou des cubes sériels de Donard Judd. Une différence capitale existe cependant : la mobilité du conteneur opposée à l'inertie dramatique de l'objet d'art. Pour les transitaires, qui parlent "d'intermodalité" – entendez "modalité intermédiaire" –, la boîte est plus importante que le véhicule. L'emballage se trouve peu à peu investi d'une vie autonome, d'une sorte d'animation fantôme. À ce propos, nous pouvons revisiter la parabole de Marx sur le fétichisme de la marchandise : la table en bois qui se met sur la tête et commence à avoir des idées bizarres. J'appelle le conteneur "cercueil de la main-d'œuvre absente", car le travail qui produit les biens transportés se situe toujours ailleurs, dans des lieux sans cesse différents et interchangeables, déterminés par l'incessante quête des salaires toujours plus bas. Ce travail n'est plus un travail de proximité, même dans un sens métonymique, à moins d'effectuer mentalement un énorme bond géographique, d'avoir l'étrange et inquiétante faculté de porter des baskets Nike tout en se transportant en imagination jusqu'à une chaîne de fabrication en Indonésie. »
« Allan Sekula, réalisme critique », interview par Pascal Beausse, Paris, *Art press*, n° 240, novembre 1998, p. 20-26

Centro di Permanenza temporanea, 2007
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Mondialisation et production de « non-lieux »

« La vidéo *Centro di Permanenza temporanea* (2007) se déroule sur une piste d'aéroport. Une longue file de personnes marche vers un avion. La caméra suit leur déplacement, mais, une fois rassemblés sur la passerelle, les "passagers" se retrouvent au milieu de nulle part. Aucun avion ne semble les attendre. Cloués au sol, exclus, incapables de bouger, immobiles, ils ne peuvent rien faire d'autre qu'observer le mouvement et l'activité des avions qui grouillent autour d'eux. […] On pense qu'il s'agit d'un groupe de "passagers en transit", de travailleurs émigrés, de refugiés, de détenus, d'expulsés, abandonnés à leur propre sort. Le titre de l'œuvre (en italien) évoque un camp de détention ou de transit pour émigrés clandestins, un lieu de résidence transitoire ou temporaire.
Ce camp de transit possède les caractéristiques d'un non-lieu, tel que le définit Marc Augé, à l'image de l'aéroport où le film a été tourné. Augé, dans son célèbre ouvrage, définit le concept de "non-lieu" comme un trait distinctif de la surmodernité. »
Edna Moshenson, « Sujets en transit », *op. cit.*, p. 52-53.

« Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus "lieux de mémoire", y occupent une place circonscrite et spécifique. Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce "à la muette", un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable. Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les "ruses millénaires" de "l'invention du quotidien" et des "arts de faire", dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque ; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits "moyens de transport" (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même. »
Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux », in *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.100-102.

« La situation mise en scène par Paci dans *Centro di Permanenza temporanea* juxtapose deux modes d'existence dans l'espace, deux dimensions temporelles. On peut interpréter cette vidéo à la lumière des ouvrages de Zygmunt Bauman, *Le Coût humain de la mondialisation*

et *Liquid Modernity*. D'une part, Bauman décrit le mouvement de l'élite mondiale à l'ère de la modernité liquide, où "la majorité sédentaire est dirigée par une élite nomade et extraterritoriale" de l'autre, il y a ceux dont le lieu est fixe ou ceux qui ont sont contraints au nomadisme par la mondialisation. "Les gens qui bougent et agissent plus vite, ceux qui viennent au plus près de l'instantanéité du moment sont aujourd'hui ceux qui dirigent. Et ce sont ceux qui ne peuvent pas bouger aussi vite et, de manière plus visible, […] ceux qui ne peuvent changer de place à leur gré, qui sont dirigés […] [L]a lutte contemporaine pour le pouvoir se livre entre des forces munies, respectivement, des armes de l'accélération et de celles de la procrastination." Dans sa vidéo, Paci présente, par le biais d'une situation singulière, directe et concise, un point de vue qui questionne cette fascination pour la mondialisation, tout en utilisant des moyens d'expression qui lui sont familiers, ceux du cinéma, c'est-à-dire une alternance de plans généraux et de gros plans, de ralentis et d'accélérés. Les aéroports sont le symbole même d'un monde en mouvement. Ils sont devenus un lieu iconique associé aux notions de modernité et de postmodernité, de supermodernité et de modernité liquide. Depuis quelques années, la conceptualisation prédominante dans les écrits théoriques de plusieurs disciplines fait de l'aéroport un lieu de transition, un non-lieu, un sans-lieu, un endroit liminal ; un espace entre le global et le local, "glocal", etc. Le discours général, qu'il aborde l'aéroport frontalement ou suivant des éclairages tangentiels, parle de relations temps espace, de surveillance, de mobilité, de mondialisation, d'hybridité, etc. Portés par une fascination pour l'accélération de la mondialisation, les aéroports, les salons de passagers et le trafic aérien sont devenus des thèmes majeurs de l'art contemporain, exprimant à la fois l'échec des utopies modernes et l'angoisse actuelle. Des œuvres photographiques comme celles de Fischli et Weiss ou d'Andreas Gursky, pour ne citer que les plus connus, combinent la fascination pour le chromatisme raffiné et l'animation des aéroports, synonymes de la puissance mondialisée, avec une observation neutre, dénuée de rhétorique de leur uniformité. »
Edna Moshenson, « Sujets en transit », *op. cit.*, p. 53-54.

▮ « Si l'on s'avise donc de donner corps à cette formule du rapport au lieu, ou plutôt du rapport qui configure réciproquement les corps et les lieux, on ne trouvera rien de plus intéressant à déployer que les œuvres d'art, dans la mesure où elles jouent un rôle de première importance dans la transformation des configurations par avance données. Qu'il s'agisse des arts du langage (réorganisant sans cesse la langue pour qu'elle échappe à la réduction quotidienne aux lieux communs), qu'il s'agisse de l'espace-temps des arts plastiques ou du temps spatialisé de la musique contemporaine, chaque pratique artistique jette ces rapports dans la tourmente de mutations constantes. La chose faite, désormais, est l'action même de faire. Du moins est-ce, à de nombreux égards, la leçon de l'art contemporain qui ne cesse de trouer les orthodoxies et les objectivations, en libérant le corps humain des normes et en nous poussant à conquérir et instaurer de nouvelles règles collectives. Sa règle est la transformation de tous les rapports constitutifs du monde humain, sans fin. Transformation, victoire, cette fois, du "trans", parce qu'il s'agit de déplacer, de diffuser, de mixer, de distribuer… »
Vladimir Bertrand, Christian Ruby, « Du lieu à la trajectoire. Rebondir dans le matérialisme », *Recherches en esthétique*, n° 13, octobre 2007.

Passages et transferts d'un médium à l'autre

« J'aimerais montrer que ces conditions de déplacement peuvent susciter des questions productives. Au lieu de parler d'identité isolée je préfère penser en termes de lieux en interaction. Nos relations au lieu sont multiples. Il convient, comme le disait Édouard Glissant, de troquer le territoire contre l'archipel, car tout "ce qu'il y avait de continental, d'épais et qui pesait sur nous" n'est plus adéquat "à nos éclatements, à nos histoires ni à nos non moins somptueuses errances". Penser notre relation au lieu de façon mobile permet de concevoir la pluralité même du réel, de nous concevoir autre autant que nous concevoir même. Ce serait l'espoir de s'approcher de ce que Robert Filliou appelait le principe de non-comparaison ; se concevoir pluriel, composite, bricolé." […] nous venons tous de quelque part, ainsi pour Stuart Hall, nous parlons d'endroits spécifiques, nous avons tous des positions multiples et sommes dans ce sens, "localisés". Mais [nous refusons] d'être invariablement identifiés par le lieu, l'origine, la race, la couleur ou l'ethnie. [Nous savons] que l'identité est toujours construite à l'intérieur, non à l'extérieur de la représentation et qu'elle utilise l'espace symbolique de l'image afin d'explorer, de construire et en même temps de dépasser l'identité. »
Marion Hohlfeldt, « Hétérotopie et déplacements : du lieu à l'archipel », *Recherches en esthétique*, n° 13, octobre 2007.

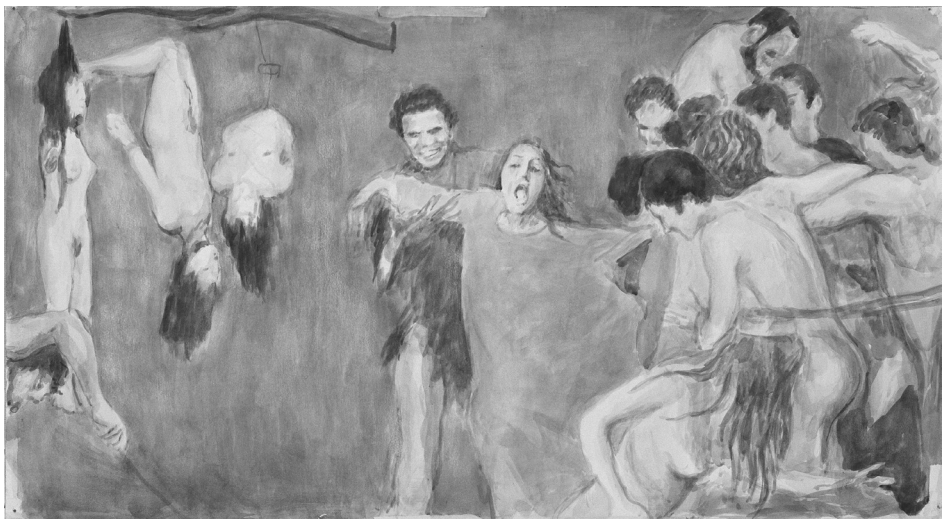
« Le passage à la vidéo marque un abandon, ne serait-ce que temporaire, de sa formation de peintre et de sculpteur à l'académie des arts de Tirana. Quitter sa ville natale, c'est, pour lui, délaisser la tradition artistique qui l'a nourri ; s'installer ailleurs le conduit à adopter un langage et des modes d'expression nouveaux. Compte tenu des circonstances, Paci n'a d'ailleurs eu d'autre choix que de suivre la tradition familiale en se formant à la peinture académique ; l'interdiction de fréquenter l'art moderne et le cinéma occidental durant ses études éveille son intérêt pour les nouveaux médias, son désir de s'y frotter et d'explorer en priorité le potentiel de la vidéo et les moyens d'expression cinématographiques. Par la suite, les déplacements concrets d'un lieu à un autre, la présence physique autant qu'imaginaire dans des espaces entre-deux se traduiront par des transitions entre médias et genres ; ces chassés-croisés (de la peinture à la vidéo puis de nouveau à la peinture, de la peinture à la photographie, de l'image fixe à l'image animée, de la peinture au cinéma avant un retour à la peinture) deviendront le fondement de sa pratique artistique et de la stratégie de survie de cet artiste-immigré. […]
Le passage d'un médium à un autre et la tension entre mouvement et arrêt, entre mobilité et immobilité, sont au cœur de cette œuvre, mais aussi, comme on le verra, du travail tout entier de Paci. Le passage constant du réel au métaphorique est le principe fondateur de sa démarche. »
Edna Moshenson, « Sujets en transit », in *Adrian Paci. Transit, Paris,* Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 45, 47.

Brothers, 2011
Courtesy Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Postmodernisme et décloisonnement entre les médiums

« En un premier temps, le postmodernisme a mis au jour tout ce qui, dans l'évolution récente des arts et de leurs formes de pensabilité, ruinait l'édifice théorique du modernisme : les passages et mélanges entre arts qui ruinaient l'orthodoxie lessingienne de la séparation des arts ; la ruine du paradigme de l'architecture fonctionnaliste et le retour de la ligne courbe et de l'ornement ; la ruine du modèle pictural/bidimensionnel/abstrait à travers les retours de la figuration et de la signification et la lente invasion de l'espace d'accrochage des peintures par les formes tridimensionnelles et narratives, de l'art-pop à l'art des installations et aux "chambres" de l'art vidéo ; les combinaisons nouvelles de la parole et de la peinture, de la sculpture monumentale et de la projection des ombres et des lumières ; l'éclatement de la tradition sérielle à travers les mélanges nouveaux entre genres, âges et systèmes musicaux. Le modèle téléologique de la modernité est devenu intenable, en même temps que ses partages entre les "propres" des différents arts, ou la séparation d'un domaine pur de l'art. Le postmodernisme, en un sens, a été simplement le nom sous lequel certains artistes et penseurs ont pris conscience de ce qu'avait été le modernisme : une tentative désespérée pour fonder un "propre de l'art" en l'accrochant à une téléologie simple de l'évolution et de la rupture historiques. »
Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 41-42.

« Je pense que l'irruption régulière des nouvelles technologies, du VHS au DV, du CD au DVD, de la télé au plasma, a soudain fait muter le principe du médium unique en un immense champ de bataille composite, où les alliances, les fusions, les changements de camps et les unions sont érigés en une règle générale de comportement échangiste. La spécificité d'un médium, de nos jours, est qu'il est partouzard. Il s'accouple ici et là facilement avec ses congénères médiums pour



Passages, 2010
Collection particulière, Suisse

donner naissance à un enfant chimérique. Un monstre à tête et poitrail en surface sensible (chimique), un ventre et une queue représentée par un nombre (bit, digital), crachant des électrons flammes (analogique). Les médias s'accouplent lors des phases de recueil et de reproduction de l'image, à en perdre leur virginité, créant une image mulet, hybride de l'âne et de la jument. »
Jean-Marc Chapoulie, « Le Médium échangiste ou l'image mulet », in *Fresh Theory I*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 274.

▌« *Dans votre exposition, on trouve donc des films et des tapis mais encore des installations et des peintures. À la lecture de vos textes dans le catalogue, on est frappé par les effets de liaison entre les arts visuels, la littérature (vous passez par Dickens, Poe, etc.) ou encore la musique (Morton Feldman). Toute cette circulation des arts se produit à partir d'une question qui n'est pas celle du tapis stricto sensu, mais plutôt celle du tapis traversé par le film. Est-ce l'agencement de propriétés dont vous parlez qui permet toutes ces combinaisons ?*
Le film est une puissance traversante, une puissance de transfert. L'idée sous-jacente de l'exposition était de dissocier le film du photographique, de cesser de penser le film à partir de l'expérience de la photo-impression. Le photographique est une application (technique) du film, mais certainement pas sa condition de possibilité. Le film est un agencement de propriétés : il permet de "déspécifier" les arts et de les enchaîner. En cela, il rejoint l'ornemental, constitué de puissants dispositifs visuels capables d'investir toutes les surfaces, et à toutes les échelles.
La réduction des arts à leur médium n'est-elle pas liée à la définition de l'art moderne, et la "déspécification" que vous proposez ne s'inscrit-elle pas ainsi dans le courant postmoderne ?
C'est un phénomène relativement tardif. Le formalisme greenbergien insiste sur la spécificité des médiums, alors que ce n'est pas le cas au début des années 1920, où les avant-gardes travaillent toutes ensembles.
La circulation entre les disciplines est d'ailleurs un symptôme de l'existence d'une avant-garde. L'histoire des relations entre Van Doesburg et Mondrian est intéressante à cet égard. Alors que pour Van Doesburg la peinture n'a de sens que si elle est intégrée à un système des arts comprenant l'architecture, le design, etc., Mondrian, à l'inverse, insiste sur la spécificité et l'autonomie de la peinture qui doit absorber et neutraliser les paramètres d'espace et de temps. C'est ainsi que Van Doesburg et Mondrian se séparent en 1923 sur une question de diagonale. Pour Mondrian, la diagonale c'est le "mauvais objet". C'est ce qui détruit l'autonomie du tableau. À partir de 1923, Van Doesburg se met quant à lui à multiplier les diagonales dans sa peinture afin de dynamiser les formes, c'est-à-dire de les mettre en mouvement. Or d'où viennent les diagonales chez Van Doesburg ? Du film, et très précisément de *Rythme 21* de Hans Richter, qui est, paradoxalement, constitué uniquement de lignes et de carrés : les lignes balayent l'écran et les carrés viennent s'inscrire à l'avant-plan ou au contraire se rétractent à l'arrière-plan. Toutes les formes qui apparaissent sur l'écran sont ainsi déduites de la forme de l'écran lui-même. Il n'y a ainsi plus de différence entre la surface où les formes apparaissent et les formes elles-mêmes. Ce qui produit un effet de présentification des formes. Il n'y a pas de diagonale dans le film, mais simplement un double système d'écrans perpendiculaires, c'est-à-dire les lignes qui balaient le champ bord à bord, et d'écrans parallèles, c'est-à-dire les carrés qui avancent ou reculent à la surface de l'écran ; les carrés sont toujours reliés par des diagonales virtuelles. Si on les trace, on obtient des cubes dans l'espace (tous les états intermédiaires du passage d'une figure à l'autre). Le mouvement d'une image à une autre, ou le pouvoir de la diagonale, est de passer de la surface au volume, ou encore de la peinture à l'architecture. Le film est le principe de transfert d'un médium vers l'autre. On voit dès lors très bien comment, à partir de la structure déductive de *Rythme 21*, la peinture de Van Doesburg, les chaises de Gerrit Rietveld ou la maison Schröder que ce dernier a construite à Utrecht s'enchaînent sans solution de continuité : ce sont des agencements d'écrans. Le film est, si j'ose dire, le

Secondo Pasolini (Decameron), 2010
Collection particulière

fil qui permet de détacher les pratiques artistiques de leur médium et de les repenser hors de leur spécificité. C'est un pouvoir de transfert. C'est exactement ce que produit l'ordre ornemental : des dispositifs visuels qui peuvent s'investir sur toutes les surfaces, et à toutes les échelles. Dans l'exposition, je n'ai pas seulement cherché à "déspécifier" les médiums, mais aussi à décloisonner les périodes et les cultures.
Mais finalement, est-ce le film ou le tapis qui active toutes ces relations, tous ces découplages entre surface-profondeur, horizontale-verticale, volume-surface, etc.? Est-ce l'activateur film qui prend le tapis comme il prend ou traverse tout le reste, ou bien s'agit-il de deux activateurs distincts qui peuvent se retrouver dans ces relations entre formes et impressions?
En fait, il faudrait arrêter d'appeler les choses par leur nom. Je conçois le film comme un ensemble de puissances ou de propriétés, qui produisent des effets de transfert. À partir de ce moment, on peut commencer à discerner la présence du film dans tous les médiums, et pas seulement visuels d'ailleurs : dans les médiums sonores et mêmes langagiers… ou encore dans les tapis. »
« Tapis volants. Entretien avec Philippe-Alain Michaud », *Zamân*, Paris, n° 5, été 2012, p. 192-197.

« Les propositions relevant de l'installation, combinant la projection d'images animées, la scénographie d'un espace et un *geste volumétrique* qui loge harmonieusement ou affronte l'architecture muséale ont été nombreuses ces vingt dernières années. On ne peut renvoyer indistinctement à un courant ou à une mode, l'ensemble des artistes qui se sont illustrés dans une discipline qu'on ne parvient pas à définir exactement, ni précisément à délimiter. S'agit-il d'un nouveau matériau d'expression ? L'image mouvante a-t-elle le même statut que les variations colorées ou la malléabilité d'une matière ? L'image mouvante est-elle un matériau *nouveau* qui spécifierait une discipline ou une écriture inédite après que le cinéma en ait expérimenté toutes les puissances narratives ? Que font principalement ces artistes dont la technique vidéo est ce qui les fédère en apparence ? Ils projettent désormais, dans la majeure partie des cas, mais pas exclusivement, puisque des moniteurs cathodiques se conjuguent fréquemment avec la projection. Le matériau de ces installations vidéo est-il de l'image? N'est-ce pas plutôt du temps qui est offert au regard du spectateur-visiteur, venant confirmer le phénomène cinématographique selon Jean-Louis Schefer : "du temps donné comme une perception". Autrement dit, l'expérience d'une certaine durée que des images matérialisent. Matérialisation paradoxale, opérée par un immatériel faisceau lumineux qui transporte désormais des images numériquement engrangées et montées sur un support – un disque – bien éloigné des apparences de la pellicule. Parmi cette catégorie d'artistes nouveaux – car il s'agit bien d'une pratique inédite qui s'est instituée dans les musées depuis une vingtaine d'années – certains ont emprunté au cinéma son immense réservoir de montages d'images et ses figurations légendaires. Mais la porosité des frontières entre l'univers cinématographique et le monde des arts plastiques ne s'illustre pas seulement, ni ne s'explique, par la fascination du spectacle et la mélancolie envers les stars hollywoodiennes. C'est un événement marquant de l'histoire des arts qui intervient au moment même où le cinéma connaît une incertitude profonde sur sa pérennité et en intègre les conséquences formelles. […]
Prolongeant les expériences de dilatation temporelle qui ont marqué le cinéma contemporain à des fins méditatives sur le réel – son *inatteignabilité*, son opacité, son ratage, son énigme – les cinéastes qui se risquent aujourd'hui à s'exposer, n'ont pas pour seule ambition de rivaliser avec les autres arts car *les arts sont fermés* remarque encore Badiou. Le cinéma, en tant que démonstration de ces mouvements impossibles entre les arts et pourtant terrain privilégié de citations allusives des autres arts, arrachent ces derniers à eux-mêmes, "et ce qui reste est justement la lisière ébréchée où aura passé l'idée, telle que le cinéma et lui seul, en autorise la visitation".
Aussi, faut-il prendre très au sérieux cet exode des salles aux cimaises. La conviction que le cinéma puisse être de la pensée – ou plus exactement, qu'un film puisse relever parfois de l'évidence d'avoir "une idée en cinéma" – trouve dans ce paradoxal recours à des images mouvantes pour figurer une immobilité inédite, une "immobilité non statique", une vérification renouvelée auprès d'un autre public que la cinéphilie théorique. Dans ce même texte, décidément précieux, Alain Badiou remarque toujours : "Or, que ce soit le versant immobile de cette idée qui soit livré est proprement ce qui ici fait passage. On pourrait montrer que les autres arts, soit livrent l'idée comme donation – au comble de ces arts, la peinture –, soit inventent un temps pur de l'Idée, explorent les configurations de la mouvance du pensable – au comble de ces arts, la musique. Le cinéma, par la possibilité qui lui est propre, en saisie et montage, d'amalgamer les autres arts sans les présenter, peut, et doit, organiser le passage de l'immobile." »
Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 71-78.

Images fixes et images en mouvement

« Laura Mulvey traite du paradoxe inhérent au médium filmique : le fait qu'il se compose d'une succession de 24 images par seconde qui créent l'illusion du mouvement ; la présence simultanée de la mobilité et de l'immobilité, de l'animé et de l'inanimé, relie l'image cinématographique au concept de mort. Ce paradoxe n'a jamais été aussi concret qu'à la fin du XX^e siècle, lorsque les technologies modernes de la vidéo et du numérique ont engendré des nouvelles manières de regarder le cinéma. Les nouvelles fonctions de visionnement permettant d'arrêter l'image, de reculer et d'avancer tout en agissant (à distance) sur la progression du récit, ont mené, selon Mulvey, à un examen plus profond du "monde intérieur du cinéma". L'accessibilité à des films anciens a renouvelé le regard qu'on porte sur leur histoire. Bien que, dans son texte, Mulvey parle surtout du cinéma de fiction et des conséquences de l'accès aux films du passé sur l'étude de l'histoire du cinéma, ses constats peuvent aussi être appliqués à une pratique artistique plus large.
Ayant intégré ces possibilités techniques et leur perception esthétique, de nombreux artistes contemporains s'en sont servi pour créer des œuvres vidéo fascinantes en utilisant le matériau filmique et le pouvoir de manipulation des outils numériques, mais en refusant le pathos du cinéma et en se dissociant volontairement de leur contexte narratif ou divertissant. Pour ne citer que quelques cas emblématiques, mentionnons Douglas Gordon qui, dans *24 Hour Psycho* (1993), ralentit le film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, pour l'étirer au-delà des vingt-quatre heures et qui, dans *Through a Looking Glass* (1999), projette une scène de *Taxi Driver* du réalisateur Martin Scorsese sur deux écrans, plaçant le spectateur au milieu de la scène où, face à un miroir, le personnage principal (Robert De Niro) brandit un pistolet en répétant cette réplique glaçante : "You talkin' to me?". De la même façon, le film monumental de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, en 1998, comporte une vision personnelle, poétique, fragmentaire des films favoris du cinéaste : une "histoire du cinéma, pas seulement de manière chronologique", comme il le dit, mais qui incorpore les possibilités technologiques de la vidéo et la perception esthétique du médium.
Adrian Paci exploite ces possibilités de la vidéo d'une façon inédite, comme un geste naturel et fondamental à l'élaboration de son travail. Il revisite les images de sa propre histoire, les vidéos amateur documentant son mariage en Albanie dans les années 1990, mais aussi l'histoire du cinéma et certains films de Pier Paolo Pasolini réalisés dans les années 1960 dont il extrait certaines images fixes qu'il utilise comme sources de plusieurs de ses peintures. La possibilité de visionner des bandes et des films, de rembobiner et d'avancer rapidement, d'interrompre le déroulement de l'image animée, d'extraire certaines images et de les figer comme des photographies, tout cela a permis la production d'innombrables peintures, regroupées par séries et remontées à l'intérieur de nouvelles séquences. La traduction des images fixes en peinture, en gris, blanc et sépia, a donné naissance à des tableaux qui, visuellement, se situent entre la photographie et la peinture. »
Edna Moshenson, « Sujets en transit », *op. cit.*, p. 49-50.

« L'œuvre d'Adrian Paci se caractérise par sa très grande cohérence. Les thèmes nouveaux n'y font que rarement leur apparition, les images entièrement nouvelles y sont rares, la circulation de l'iconographie d'un médium à l'autre et d'une formulation à une autre semble être la règle. De telle sorte que le recours à un médium spécifique pourrait n'apparaître que comme une variation sur des éléments préexistants. Il y a pourtant dans le choix effectué par l'artiste de peindre des images, de faire régulièrement retour à la peinture, un enjeu qu'il ne faudrait pas négliger. La peinture y est volontairement pauvre, produisant une dégradation des images plutôt qu'une amplification décorative ou monumentale – ou bien, c'est d'une amplification paradoxale qu'il s'agit, qui, faisant généralement usage de la gouache sur papier ou bien de l'acrylique sur des supports de récupération (briques, roue de bois), toujours en sépia ou en grisaille, reprenant des images qui ont préalablement existé comme prélèvements mécaniques du réel (comme photographies ou films, argentiques ou vidéo), transforment ces images en les singularisant.
Le choix des emprunts à Pier Paolo Pasolini, nombreux à partir de 2005, suggère des pistes d'interprétation privilégiées. D'abord dans une installation complexe (*Cappella Pasolini* de 2005) puis dans des ensembles de petits panneaux, Adrian Paci isole en effet des images des films du réalisateur italien, comme des photogrammes, qu'il ne choisit pas pour leur pouvoir d'évocation des films, à la manière d'un critique de cinéma ou d'une campagne de promotion, mais pour leur force propre, décontextualisée et recontextualisée au sein d'un nouveau référent qui est son propre travail.
[…]
On sait que Pasolini présentait son cinéma comme étant d'origine "plastique", le résultat d'une "passion picturale", précisant : "Ce que j'ai dans la tête, ma vision, mon champ de vision, ce sont les fresques de Masaccio et de Giotto […]. Par conséquent, quand mes images sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si la caméra s'approchait d'elles sur un tableau." C'est cette "passion picturale" se trouvant au fond (back) des images mécaniques, parce qu'elle est la maison d'origine (home) d'Adrian Paci (formé comme peintre dans le système des beaux-arts albanais) comme elle fut celle de Pasolini (formé comme historien de l'art à l'école de Roberto Longhi), qui explique le recours du premier au fonds d'images du second. De même que, pour Pasolini, il s'agissait moins de faire des citations à l'histoire de la peinture que d'en proposer des "descriptions" par de nouveaux moyens, il s'agit pour Adrian Paci de proposer des descriptions en peinture, qui lui soient propres alors même qu'elles renvoient à un fond commun auquel il s'identifie (comme Pasolini choisit de jouer le rôle de Giotto dans le *Decameron*, dont l'artiste albanais a précisément tiré une suite de douze gouaches en 2006 – *Secondo Pasolini (Decameron)*. »
Éric de Chassey, « *Back Home*. La peinture d'Adrian Paci », *op. cit.*, p. 69.

Piktori, 2002
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

▌« Cette démarche laisse transparaître une attitude ambivalente envers le médium de la peinture. Elle traduit une simultanéité entre proximité et distance, appartenance et non-appartenance, mémoire et oubli, nostalgie et élégie à l'égard de la réalité dépeinte – une dimension que l'on retrouve dans d'autres œuvres. Visionnement, arrêts, fragmentation et montage donnent une signification autre à des instants extraits d'une séquence animée et expliquent la présence complexe de la dimension temporelle dans l'œuvre de Paci. Lors d'un entretien, Adrian Paci a déclaré : "Je vois la peinture comme une forme primitive du cinéma… mais en moins cher !" Il situe ici les origines du cinéma dans la peinture en même temps qu'il évoque l'aspect illusoire du mouvement produit par une séquence d'images fixes révélé par les moyens de visionnement que permet le cinéma numérique. En ralentissant le film et donc en neutralisant la narration linéaire au profit d'instants ou d'extraits de scènes, on offre la possibilité au spectateur de détenir, de posséder une image jusqu'alors insaisissable. »
Edna Moshenson, « Sujets en transit », *op. cit.*, p. 51.

▌« Pourquoi revenir encore une fois sur l'expérience de l'arrêt sur image, de l'arrêt provoqué qui ne fait évidemment que parler de tous les autres, de ceux qui s'arrêtent vraiment, de tous les instants exhibés, les interruptions flagrantes – sans parler des métamorphoses de l'image qui leur sont liées ? Pourquoi ? […] Pourquoi Robert Frank écrit-il qu'il aimerait tant faire un film (son "vrai film" ?), qui mêlerait sa vie (privée) et son travail, "un photo-film", afin d'"établir un dialogue entre le mouvement de la caméra et le gel de l'image fixe, entre le présent et le passé, l'intérieur et l'extérieur, le devant et le derrière ?" La chose remarquable, ici, tient aux trois derniers "entre". Ils affectent le temps, l'âme-corps et la position du corps-regard pour se trouver ensemble rapportés à la force qui pourrait les produire, ou attester au moins leur visibilité : l'entre-temps de l'image fixe et de l'image-mouvement.

Ainsi, regard critique et désir d'œuvre se reconnaissent-ils dans un geste commun qui, en couvrant l'espace elliptique entre photo et photogramme, est devenu un des gestes électifs de la conscience de l'image – de son destin comme de sa survie. Le magnétoscope l'a désormais ouvert au tout-venant, de la même façon que la télévision et le cinéma qui la double n'ont cessé et ne cessent de banaliser (bien qu'en les nourrissant) des recherches inquiètes par lesquelles les véritables cinéastes auront cherché à cerner une identité.
Si l'arrêt sur image, ou de l'image, ce qu'on peut appeler aussi prise de vue photographique sur le film, pose ou pause d'image exprimant la puissance de la captation par l'immobile, si cette expérience est si forte, c'est évidemment qu'elle joue avec l'arrêt de mort – son point de fuite et en un sens le seul réel (nous savons tous qu'un mort devient une statue de cire, un fragment d'immobile). […]
Sauve qui peut (la vie) : rarement titre aura été si bien choisi. Pour Godard revenant au cinéma après des temps d'interruption et d'expérience, il s'agit de marquer que l'arrêt et la décomposition du mouvement sont devenus en quelque sorte internes à la vie du cinéma, et donc à la vie même, et qu'il s'agit de les sauver ensemble. Cela passe aussi par l'invention d'une nouvelle image, qui se dégage (en partie, mais cela suffit comme appel) de sa transparence photographique pour ouvrir sur d'autres matières, introduire une physicalité nouvelle. Bref, une image qui, par la défiguration, ouvre sur une refiguration. Ce que j'ai appelé : la seconde face de l'expérience.
En forçant un peu les choses pour exprimer leur vérité la plus active, on peut dire qu'il n'est pas de passage entre mobile et immobile (touchant donc à l'analogie du mouvement), qui ne suppose une mutation plastique de l'image (donc de l'analogie en son sens proprement photographique).
Ce n'est pas un hasard si le développement de l'arrêt sur image et de toutes les formes du photographique, qui envahit le cinéma au tournant des années 60, a coïncidé avec les transformations qui se sont précisées depuis grâce au traitement de l'image électronique. Un mot circonscrit cette mutation : Vidéo, ouvert sur les deux versants qui le bordent : la télévision et l'art vidéo. Un mot improbable dont on n'a pas fini de comprendre à quel point il engage dans une situation sans précédent les arts de reproduction mécanique qui lui sont antérieurs – photo et cinéma – en ouvrant un espace où la question de la reproduction se trouve débordée par les possibilités encore à peine entrevues de l'image calculée. »
Raymond Bellour, *L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 2002, p. 12.

▌« La traduction (usuelle et contestée) de la formule célèbre par laquelle Platon, dans le *Timée*, condense l'idée du temps établit celui-ci comme "image mobile de l'éternité". Sur l'horizon de définition de cette formule malgré tout si frappante et si ramassée, on pourrait dire de la photographie qu'elle serait, à l'inverse, comme une figure immobile du passage du temps.
Par exemple, et ce serait le cinéma, le cinéma même, c'est-à-dire la prise entée sur un mouvement – l'ombre, sur un mur, de branchages secoués par un vent léger :

soit ce que je pourrais personnellement regarder pendant des heures (mais ça ne dure jamais des heures, il n'y a chaque fois que le miracle d'une période de quelques minutes où, entre l'oscillation bercée des branches, l'image souple des feuilles qui vient avec elle, la quantité de lumière et la texture du mur-écran, une chorégraphie parfaite est réglée). Soit aussi une image qui ressemble à ces vues que Talbot se projetait en Italie. Soit, enfin, il faut l'imaginer, le ralentissement extrême de cette image mobile qui a déjà l'air elle-même d'un ralenti : un ralenti maximal, donc, semblable à celui proposé par l'artiste Douglas Gordon dans *24 Hour Psycho*. Puis, enfin, au bout du bout de ce ralenti extrême, une sorte d'extinction, ou d'évanouissement du temps – l'arrêt sur image produisant l'image –, la photo. »
Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre, essai*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 55-56.

« Le sens commun semble se satisfaire d'attribuer l'image fixe à la théorie de la photographie et l'image mouvante à la théorie du cinéma. Mais faire équivaloir le mouvement au cinéma et la stase à la photographie revient à confondre la représentation avec son support matériel. Un film peut très bien représenter un objet immobile alors même que la pellicule, de son côté, se déroule au rythme de vingt-quatre images par seconde et, en dépit de sa propre immobilité, une photographie peut parfaitement représenter un objet mouvant. Dans un texte de 1971, le photographe et cinéaste Hollis Frampton envisageait un "film infini" qui consisterait en un spectre allant de la stase d'une image résultant d'une succession d'images absolument identiques au chaos d'une image produite par une succession d'images complètement différentes. […] Bien qu'une pose photographique puisse être réalisée "en un clin d'œil", l'expérience consistant à regarder l'image qui en résulte appartient au registre subjectif de la durée plutôt qu'à l'abstraction mécanique de "l'instant" auquel l'image a été fixée sur la pellicule. […] Un film possède à la fois une durée diégétique et une durée propre, laquelle correspond en général au temps qu'il faut pour le regarder ; une photographie possède pour seule durée le temps nécessaire à sa contemplation. Nous trouvons normal qu'on nous signale la durée d'un film ou d'une vidéo ; en général, par contre, nous ne demandons pas : "Combien de temps dure telle photo ?" – mais la question n'est pas complètement absurde pour autant. La photographie restitue un "moment" sur le plan spatial, et suspend ce moment en le mettant comme hors du temps. Qu'il soit argentique ou numérique, cependant, le support matériel de cette image spatiale est lui-même sujet à l'entropie, et voué, au bout du compte, à la dégradation. Une photographie n'arrête pas le temps, elle suspend plutôt un moment entre parenthèses – jusqu'au jour où le temps reprend ses droits. C'est pendant ce temps entropique de la photographie qu'intervient le temps subjectif du spectateur. »
Victor Burgin, actes du cycle de conférences « Le film qui vient à l'esprit », Paris, Jeu de Paume, séance du 9 janvier 2010, « L'éclipse du temps » (en ligne sur http://www.jeudepaume.org/pdf/Burgin_EclipseduTemps.pdf.)

Rites et gestes

« Disons que la fonction des rituels est de marquer le passage d'un état à un autre en créant un moment fictionnel qui nous aide à affronter la dureté du réel. Le rite a un aspect collectif, mais il s'adresse à l'individu. Il est lié à la tradition, mais accompagne des moments de changement profond et de renouveau. Bien entendu, la société contemporaine n'a plus le même intérêt pour les rituels. D'ailleurs, le capitalisme vise à nous convaincre que le seul rituel possible de nos jours, c'est la consommation. Je m'intéresse aux rituels, et on le voit dans mon travail, mais ma façon d'opérer les problématise. En tant qu'artiste, on ne peut pas produire de rituel, on ne peut que réactiver des moments ou modifier un point de vue au travers de gestes qui offrent une autre perspective sur des rites déjà familiers. »
Marie Fraser, Marta Gili, « Entretien avec Adrian Paci », in *Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 35.

Rites de passages

« Qu'est-ce qu'un rite de passage ?
Pour tenter de répondre à ces questions difficiles, il faut revenir sur le sens précis du "rite de passage". Il fut formulé pour la première fois par le folkloriste français Arnold Van Gennep. Il s'attache à montrer que, dans les phénomènes sociaux quotidiens, on retrouve, sous des latitudes et dans des cultures différentes, un même schéma formel organisé en trois stades, "celui de la séparation, celui d'attente ou de marge, et celui d'agrégation". Dans un premier temps, l'individu est sorti du cours normal de son existence ; il est ensuite isolé du groupe et plongé dans une espèce de *no man's land* temporel, où il subit éventuellement une "initiation". Il en sort enfin avec une identité neuve, manifestée parfois par un nouveau nom, un nouveau domicile, de nouvelles parures et attributions, etc. L'importance respective de ces trois stades peut varier, mais deux traits caractérisent l'opération. D'une part, il s'agit pour l'individu d'un complet changement d'état : c'est une nouvelle naissance annonçant une nouvelle vie. D'autre part, le passage s'effectue sous le regard et le contrôle constant de la collectivité. Le rite de passage est donc la cérémonie publique d'une métamorphose individuelle calquée sur l'ordre suprême des choses.
C'est cette ritualité, en rupture avec le cours de la vie quotidienne, que Van Gennep étudie en détail dans la première partie du *Folklore français* (1943) intitulée "Du berceau à la tombe". Ainsi, après la naissance, l'intégration de l'enfant et la réintégration de la mère dans la communauté sont-elles suspendues à une phase d'attente, dont le baptême ou la circoncision, la cérémonie des relevailles, marquent symboliquement le terme. De la même manière, le mariage se caractérise par des mises en scène en trois étapes : sortie du célibat, isolement ou résistances, renaissance. Les rites de mort eux-mêmes, dont on aurait pu penser qu'ils n'insisteraient que sur le premier moment de séparation, sont fidèles à la tripartition. C'est d'ailleurs ceux qui agrègent le défunt au monde des morts qui apparaissent souvent les plus élaborés et, symboliquement, les plus puissants. Cela étant, les rituels d'initiation représentent le type idéal du rite de passage : la mort symbolique de l'enfant, qui marque la rupture avec le passé ; puis la période de réclusion au cours de laquelle les novices reçoivent la révélation d'un savoir ; et, enfin, la renaissance sous un nouveau jour, celui de l'adulte mature. »
Pierre-Henri Tavoillot, « Inventer de nouveaux rites de passage », Constructif, n° 20, juin 2008 (en ligne sur http://www.constructif.fr/bibliotheque/2008-6/inventer-de-nouveaux-rites-de-passage.html?item_id=2858).

Vajtojca, 2002
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

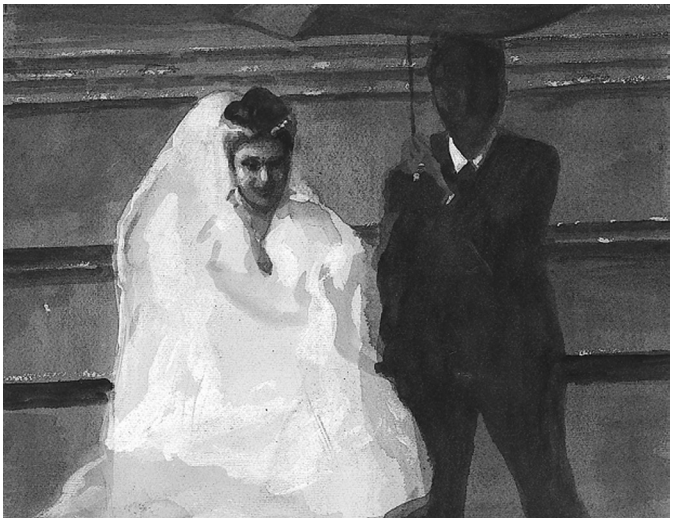
« La référence au rite de passage est encore plus évidente lorsqu'on regarde *Vajtojca* (La Pleureuse, 2002), une vidéo qui a connu un succès immédiat et a été exposée à maintes reprises. Ici, l'artiste met en scène un véritable rite de passage, mais à l'envers passant de la mort à la vie. Adrian Paci a engagé une pleureuse professionnelle albanaise, revêtu le costume de circonstance et, après avoir entendu son propre chant funèbre, paie la pleureuse, lui serre la main et repart pour une nouvelle vie. Dans "Blut & Honig" ("Sang & miel : l'avenir est dans les Balkans") de 2003, une des nombreuses expositions organisées à l'époque autour de l'art dans les Balkans, le commissaire Harald Szeemann insistait sur l'importance des pratiques rituelles dans la société albanaise et sur ses manifestations dans l'art contemporain. Dans son essai du catalogue, il cite abondamment le "Kanun" albanais, un ancien code décrivant divers rituels encore partiellement en usage. Il donne un compte-rendu détaillé des lamentations des femmes dans les rites funèbres et sur leur rôle dans l'identité catholique albanaise.
Victor Turner, après Arnold van Gennep, considère que les rites de passage ou de "transition" se décomposent en trois phases : une phase de séparation par rapport

Turn On, 2004
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

au flux des activités quotidiennes, marquée par "un comportement symbolique signifiant que l'individu ou le groupe […] se détache d'un point fixe initial au sein de la structure sociale" ; une phase liminaire ou de transition vers le monde rituel dégagé des notions de temps et d'espace ; et la phase de réagrégation ou de réincorporation et de retour à la vie ordinaire. Dans ce contexte, l'apport de Turner est important car, pour lui, la liminalité ne se résume pas une phase, elle est un état, ce qui permet, comme on le fait depuis peu, d'appliquer son analyse aux sociétés modernes. Les entités liminales, écrit Turner, "ne sont ni ici ni là ; elles sont entre les deux […] De sorte que la liminalité est fréquemment associée à la mort, à l'état d'inhumation, à l'invisibilité, à l'obscurité […]" (c'est le cas de *Vajtojca* mais aussi de *Turn On*). On "peut se les représenter comme ne possédant rien. Elles peuvent […] n'être vêtues que d'une bande de tissu, voire aller nues, pour démontrer que les êtres liminaux qu'elles sont n'ont pas de statut, de propriété […]" (c'est le cas d'*Home to Go* décrite au début du présent essai).
Comme plusieurs des œuvres abordées jusqu'ici, *Vajtojca* s'apparente à un véritable rite de passage et comporte une dimension métaphorique. On peut voir dans cette œuvre vidéo une allusion à la caractéristique la plus fondamentale du cinéma, à savoir sa capacité à brouiller les frontières entre la mort et la vie. Dans ce contexte, on notera avec intérêt que Barthes considère la photographie comme un substitut aux rituels religieux en la décrivant comme "contemporaine du recul des rites". »
Edna Moshenson, « Sujets en transit », in *Adrian Paci. Transit*, *op. cit.*, 2013, p. 48-49.

« Contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion dans notre société moderne d'une Mort asymbolique hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. »
Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980, p. 144.

« Comme on l'a remarqué depuis longtemps, les rites de passage jouent un rôle considérable dans la vie de l'homme religieux. Certes, le rite de passage par excellence est représenté par l'imitation de puberté, le passage d'une classe d'âge à une autre (de l'enfance ou de l'adolescence à la jeunesse). Mais il y a également rite de passage à la naissance, au mariage et à la mort, et on pourrait dire que, dans chacun de ces cas, il s'agit toujours d'une initiation, car partout intervient un changement radical de régime ontologique et de statut social. Lorsqu'il vient de naître, l'enfant ne dispose que d'une existence physique ; il n'est pas encore reconnu par la famille ni reçu par la communauté. Ce sont les rites observés immédiatement après l'accouchement qui confèrent au nouveau-né le statut de "vivant" proprement dit ; c'est seulement grâce à ces rites qu'il est intégré dans la communauté des vivants.
Le mariage est également l'occasion d'un passage d'un groupe socio-religieux à un autre. Le jeune marié quitte le groupe des célibataires pour participer dorénavant à celui des chefs de famille. Tout mariage implique une tension et un danger, déclenche une crise ; c'est pourquoi il s'effectue par un rite de passage. Les Grecs appelaient le mariage *télos*, consécration, et le rituel nuptial ressemblait à celui des mystères.
En ce qui concerne la mort, les rites sont d'autant plus complexes qu'il s'agit non seulement d'un "phénomène naturel" (la vie, ou l'âme, quittant le corps), mais d'un changement de régime à la fois ontologique et social : le trépassé doit affronter certaines épreuves qui intéressent sa propre destinée d'outre-tombe, mais il doit aussi être reconnu par la communauté des morts et accepté parmi eux. Pour certains peuples, seul l'ensevelissement rituel confirme la mort : celui qui n'est pas enterré selon la coutume n'est pas mort. Ailleurs, la mort de quelqu'un n'est reconnue valable qu'après l'accomplissement des cérémonies funéraires, ou lorsque l'âme du trépassé a été rituellement conduite à sa nouvelle demeure, dans l'autre monde, et là a été agréée par la communauté des morts. Pour l'homme areligieux, la naissance, le mariage, la mort ne sont que des événements intéressant



The Wedding, 2001
Collection Jane Lombard

l'individu et sa famille ; rarement – dans le cas des chefs d'État ou des politiciens – des événements ayant des répercussions politiques. Dans une perspective areligieuse de l'existence, tous ces "passages" ont perdu leur caractère rituel : ils ne signifient rien d'autre que ce que montre l'acte concret d'une naissance, d'un décès ou d'une union sexuelle officiellement reconnue. Ajoutons, pourtant, qu'une expérience drastiquement areligieuse de la vie totale se rencontre assez rarement à l'état pur, même dans les sociétés les plus sécularisées. Il est possible qu'une telle expérience complètement areligieuse devienne plus courante dans un avenir plus ou moins lointain ; mais, pour l'instant, elle est encore rare. Ce que l'on rencontre dans le monde profane, c'est une sécularisation radicale de la mort, du mariage et de la naissance, mais, comme nous ne tarderons pas à le voir, il subsiste de vagues souvenirs et nostalgies des comportements religieux abolis. […]
Ce qui nous intéresse, c'est que, dès les stades archaïques de culture, l'initiation joue un rôle capital dans la formation religieuse de l'homme, et, surtout, qu'elle consiste essentiellement dans une mutation du régime ontologique du néophyte. Ce fait nous semble très important pour la compréhension de l'homme religieux : il nous montre que l'homme des sociétés primitives ne se considère pas "achevé" tel qu'il se trouve "donné" au niveau naturel de l'existence : pour devenir homme proprement dit, il doit mourir à cette vie première (naturelle) et renaître à une vie supérieure, qui est à la fois religieuse et culturelle.
En d'autres termes, le primitif place son idéal d'humanité sur un plan surhumain. À son sens : on ne devient homme complet qu'après avoir dépassé, et en quelque sorte aboli, l'humanité "naturelle", car l'initiation se réduit, en somme, à une expérience paradoxale, surnaturelle, de mort et de résurrection, ou de seconde naissance ; les rites initiatiques comportant les épreuves, la mort et la résurrection symboliques ont été fondés par les dieux, les Héros civilisateurs ou les Ancêtres mythiques : ces rites ont donc une origine surhumaine et, en les accomplissant, le néophyte imite un comportement surhumain, divin.
Ce point est à retenir, car il montre encore une fois que l'homme religieux se veut autre qu'il ne se trouve être au niveau "naturel" et s'efforce de se faire selon l'image idéale qui lui a été révélée par les mythes. L'homme primitif s'efforce d'atteindre un idéal religieux d'humanité, et dans cet effort se trouvent déjà les germes de toutes les éthiques élaborées ultérieurement dans les sociétés évoluées. Évidemment, dans les sociétés areligieuses contemporaines, l'initiation n'existe plus en tant qu'acte religieux. Mais, nous le verrons plus tard, les patterns de l'initiation survivent encore, bien que fortement désacralisés, dans le monde moderne. »
Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1997, p. 157-159.

▮ « Il n'y a pas au sens strict de culture individuelle ; toute culture est une culture d'emprunt : il faut l'acquérir. Elle est le résultat d'une sorte de négociation. La culture, par définition, implique le rapport à autrui : le rapport à l'histoire, à l'entourage, à la société et au monde. On peut dire de la culture ce que l'on peut dire de toute identité individuelle ou collective : elle se construit à l'épreuve des autres. Pas de culture sans emprunt ; l'élitisme individuel devient donc contradictoire s'il est poussé à l'extrême. Mais il n'y a pas de culture nature non plus : pas de culture par simple imprégnation, pas de culture empreinte, pas de culture qui doive tout aux cieux d'Île-de-France ou de la Loire, à la lumière méditerranéenne ou aux couleurs des Tropiques… Ce spontanéisme culturel n'est au contraire évoqué dans les pires cas, que pour s'opposer à d'autres, les nier ou les éliminer et interrompre ainsi le processus infini de mise à l'épreuve de la différence, de l'altérité et de l'ailleurs qui est constitutif de toute identité culturelle. Pour reprendre les termes de notre débat, je dirais que la vie de la culture, sous quelqu'angle qu'on l'envisage, est animée par le déplacement qu'elle ne cesse d'effectuer. […]
Ce déplacement, c'est le double déplacement de soi vers l'autre et de l'autre vers soi faute duquel il n'y a plus ni soi ni autre. »
Marc Augé, « Culture et déplacement », in *L'Université de tous les savoirs, Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 73.

▮ « Nous revenons ainsi au problème que nous avons déjà touché plus haut : les thèmes initiatiques sont surtout vivants dans l'inconscient de l'homme moderne. Ceci est confirmé par le symbolisme initiatique de certaines créations artistiques – poésies, romans, œuvres plastiques, films – mais aussi par leur résonance dans le public. Une telle adhésion massive et spontanée prouve, il nous semble, que dans la profondeur de son être, l'homme moderne est encore sensible à des scénarios ou des messages "initiatiques". Même dans le vocabulaire qu'on utilise pour interpréter de telles œuvres on reconnaît des motifs initiatiques. On dit que tel livre ou tel film redécouvre les mythes et les épreuves du Héros en quête de l'Immortalité, qu'il touche au mystère de la rédemption du Monde, qu'il dévoile les secrets de la régénération par la Femme ou par l'Amour, etc. […]
Comme nous l'avons dit, l'"initiation" est cœxistante à

toute existence humaine authentique. Pour deux raisons : d'une part, parce que toute vie humaine authentique implique crises de profondeurs, épreuves, angoisse, perte et reconquête du soi, "mort et résurrection" ; d'autre part, parce que, quelle que soit sa plénitude, toute existence se révèle, à un certain moment, comme une existence ratée. Il ne s'agit pas d'un jugement moral qu'on porte sur son passé, mais d'un sentiment confus d'avoir manqué sa vocation, d'avoir trahi le meilleur de soi-même. Dans de tels moments de crise totale, un seul espoir semble salutaire : celui de pouvoir recommencer sa vie. Cela veut dire, en somme, qu'on rêve d'une nouvelle existence, régénérée, plénière et significative. Il ne s'agit pas du désir obscur, caché au fond de toute âme humaine, de se renouveler périodiquement, selon le modèle du renouvellement cosmique. Ce qu'on rêve et espère dans ces moments de crise totale, c'est d'obtenir un renouvellement définitif et total, une *renovatio* qui puisse transmuter l'existence. »
Mircea Eliade, *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 280-282.

Gestes et montages de temps

▌« Tous les gestes et les opérations qui se déroulent pendant l'initiation ne sont que la répétition des modèles exemplaires, c'est-à-dire des gestes et des opérations effectués, dans les temps mythiques, par les fondateurs des cérémonies. De ce fait même, ils sont sacrés, et leur réitération périodique régénère toute la vie religieuse de la communauté. La signification de certains gestes semble parfois avoir été oubliée, mais l'on continue de les répéter parce qu'ils ont été faits par les Êtres mythiques lors de l'institution de la cérémonie. »
Mircea Eliade, *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992, p.32

▌« Comme le développent lumineusement certains de ses textes les plus récents, Giorgio Agamben est un philosophe, non du dogme, mais des paradigmes : les objets les plus modestes, les images les plus diverses deviennent pour lui – outre les textes canoniques de la longue durée philosophique qu'il commente et discute sans relâche – l'occasion d'une "épistémologie de l'exemple" et d'une véritable "archéologie philosophique"qui, de façon encore très benjaminienne, "reprend à rebrousse-poil le cours de l'histoire, tout comme l'imagination" elle-même remonte le cours des choses en dehors des grandes téléologies conceptuelles. La mise au jour des sources apparaît ici comme la condition nécessaire – et l'exercice patient – d'une pensée qui ne cherche pas d'emblée à prendre parti, mais qui veut *interroger le contemporain* à l'aune de sa philologie occulte, de ses traditions cachées, de ses impensés, de ses survivances. […]
Or, ces deux vertus sont celles-là mêmes que Pasolini aura mises en œuvre dans chacun de ses textes, chacune de ses images. De Pasolini à Giorgio Agamben, les références historiques et philosophiques présentent, certes, des différences considérables. Mais le *gestus* général de leurs pensées respectives laisse deviner une indéniable parenté, jusque dans leurs effets de provocation et les attaques virulentes que suscitent souvent leurs prises de position. Tous deux affirment qu'"il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret". Tous deux font de leur travail une opiniâtre mise en relation du présent – violemment critiqué – avec d'autres temps, ce qui est une façon de reconnaître la nécessité des *montages temporels* pour toute réflexion conséquente sur le contemporain. Comme Pasolini, Agamben est un grand *profanateur* de choses admises consensuellement comme "sacrées". Et comme le cinéaste lorsqu'il parlait du "sacral", le philosophe s'attache à repenser le paradigme anthropologique contenu dans la très longue durée du mot *sacer*.
Agamben, que je sache, n'a jamais consacré une étude spécifique à la poésie ou au cinéma de Pasolini. Mais il a lui-même, et très tôt, fait partie de ce cinéma, puisqu'il incarnait dans *L'Évangile selon saint Matthieu*, en 1964, l'un des douze apôtres du Christ. Il est surtout frappant de retrouver chez le philosophe un ensemble de réflexions qui recoupent les préoccupations dramaturgiques et anthropologiques du poète-cinéaste : c'est l'éloge de l'argot et de la puissance "antique" des gestes populaires, notamment dans la culture napolitaine ; c'est une réflexion récurrente sur la notion de geste et sa temporalité profonde. C'est enfin, une attention qui, au fond, doit peut-être moins à la pensée de Lévinas qu'à la pratique amoureuse du gros plan chez Pasolini. Langages du peuples, gestes, visages : tout cela qui, par contraste dessine zones ou réseaux de survivances là même où se déclarent leur extraterritorialité, leur marginalisation, leur résistance, leur vocation à la révolte. »
Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 59 -61.

The Last Gestures, 2009
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

▌« Une époque qui a perdu ses gestes en est du même coup obsédée ; pour des hommes dépourvus de tout naturel, chaque geste devient un destin. Et plus les gestes, sous l'action de puissances invisibles, perdaient

Inside the Circle, 2011
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

leur désinvolture, plus la vie devenait indéchiffrable. C'est au cours de cette période que la bourgeoisie, qui était encore, quelques dizaines d'années auparavant, solidement assurée de la possession de ses symboles, succombe à l'intériorité et se livre à la psychologie. Dans la culture européenne, Nietzsche incarne le point où cette tension entre deux pôles, l'un d'effacement et de perte du geste, l'autre de transfiguration du geste en une fatalité, touche à son comble. Car l'éternel retour ne se laisse penser que comme un geste, dans lequel puissance et acte, naturel et manière, contingence et nécessité deviennent indiscernables (en dernière analyse, donc, uniquement comme théâtre). *Ainsi parlait Zarathoustra* est le ballet d'une humanité qui a perdu ses gestes. Et lorsque l'époque s'en aperçut, alors (trop tard !) commença la tentative précipitée de récupérer *in extremis* les gestes perdus. La danse d'Isadora Duncan et de Diaghilev, le roman proustien, la grande poésie du Jugendstil de Pascoli à Rilke – enfin, de la façon la plus exemplaire, le cinéma muet, tracent le cercle magique au sein duquel l'humanité cherche pour la dernière fois à évoquer ce qui achevait de lui échapper à jamais. […] Comme l'a montré Gille Deleuze, le cinéma ruine la fallacieuse distinction psychologique entre l'image comme réalité psychique et le mouvement comme réalité physique. Les images cinématographiques ne sont ni des "poses éternelles" (telles les formes du monde classique), ni des "coupes immobiles" du mouvement, mais des "coupes mobiles", des images elles-mêmes en mouvement, que Deleuze appelle des "images-mouvement". Il faut prolonger l'analyse deleuzienne et montrer qu'elle concerne, de façon générale, le statut de l'image dans la modernité. Or, cela signifie que la rigidité mythique de l'image s'est ici vue disloquée, et qu'à proprement parler ce n'est pas d'images qu'il devrait être question, mais de gestes. De fait, toute image est animée d'une polarité antinomique : elle est d'une part réification et annulation d'un geste (il s'agit alors de l'imago comme masque de cire mortuaire ou comme symbole), dont elle conserve d'autre part la dynamique intacte (ainsi dans les instantanés de Muybridge ou dans n'importe quelle photographie sportive). Le premier pôle correspond au souvenir dont s'empare la mémoire volontaire ; le second, à l'image qui jaillit comme un éclair dans l'épiphanie de la mémoire involontaire. Et tandis que la première vit dans un isolement magique, la seconde renvoie toujours au-delà d'elle-même, vers un tout dont elle fait partie. Même la Joconde, même les *Ménines* peuvent être envisagées non pas comme des formes immobiles et éternelles, mais comme des fragments d'un geste ou comme des photogrammes d'un film perdu, qui seul pourrait leur restituer leur véritable sens. Car toujours, en toute image, est à l'œuvre une sorte de *ligatio*, un pouvoir paralysant qu'il faut exorciser ; et c'est comme si de toute l'histoire de l'art s'élevait un appel muet à rendre l'image à la liberté du geste. Les légendaires statues grecques qui rompent leurs entraves pour commencer à se mouvoir ne veulent pas dire autre chose – mais telle est aussi l'intention dont la philosophie charge l'idée, laquelle n'est pas du tout, comme le voudrait une interprétation répandue, un archétype immobile, mais plutôt une constellation où les phénomènes se composent en un geste.
Le cinéma reconduit les images à la partie du geste. *Traum und Nacht*, de Beckett, en propose implicitement une belle définition : il est le rêve d'un geste. Introduire en ce rêve l'élément du réveil, telle est la tâche du cinéaste. »
Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991, p. 33-34.

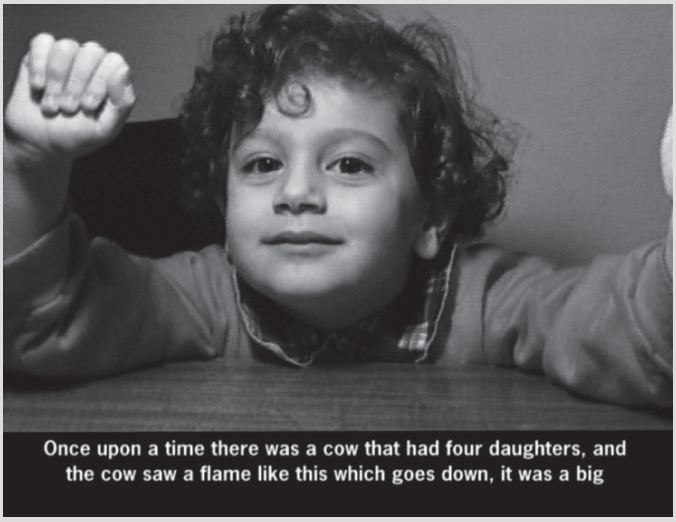
▌« Mon œuvre vise essentiellement la représentation du corps. En photographie, cette représentation se fait à partir de la combinaison de gestes expressifs qui peuvent avoir une valeur emblématique. "L'essence doit apparaître", dit Hegel et, dans le corps représenté, celle-ci apparaît par le geste qui sait qu'il n'est qu'apparence. "Geste" signifie une pose ou une action qui projette sa signification en tant que signe conventionnalisé. Cette définition s'applique généralement aux gestes "dramatiques" pleinement réalisés, caractéristiques de l'art des périodes antérieures, particulièrement le baroque, qui n'est autre que l'âge d'or de la peinture dramatique (au

The Encounter, 2011
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

sens théâtral du terme). L'art moderne a dû abandonner cette théâtralisation, car les corps qui exécutaient de tels gestes n'étaient pas contraints d'habiter ces cités mécanisées qui, elles-mêmes, émergèrent de la culture baroque. Ces corps n'étaient pas attachés à des machines, ou remplacés par elles dans la division du travail, et n'en avaient pas peur. De ce fait, de notre point de vue, ils expriment le bonheur, même lorsqu'ils souffrent. Le côté cérémonieux, l'énergie et la volupté des gestes de l'art baroque sont remplacés, dans la modernité, par des mouvements mécaniques, des réflexes, des réactions involontaires et compulsives. Réduites à de simples émissions d'énergie biomécanique ou bioélectronique, ces actions ne sont pas à proprement parler des "gestes" au sens que donne à ce mot l'esthétique ancienne. Physiquement, elles ont moins d'envergure que celles de l'art ancien, elles sont à la fois plus condensées, plus misérables, plus effondrées, plus rigides, plus violentes. Cependant, leur petitesse provient aussi de la capacité de plus en plus grande que nous avons d'agrandir les images que nous fabriquons ou que nous montrons. Je photographie tout en un gros plan perpétuel, que je projette ensuite en avant avec une explosion continue de lumière, l'agrandissant de nouveau, au-delà des limites de son agrandissement photographique. Les petites actions contractées, les mouvements corporels involontairement expressifs qui se prêtent si bien à la photographie, voilà ce qui reste, dans notre vie d'aujourd'hui, de l'idée ancienne de geste en tant que forme corporelle, picturale, de la conscience historique. Peut-être ce double grossissement de ce qui a été conçu comme petit et maigre, de ce qui a apparemment perdu toute signification, permet-il de dévoiler quelque peu la misère objective de la société et l'action catastrophique de sa loi de la valeur. Le geste génère du vrai dans la dialectique qui le destine à un autre – dans les images, il est destiné à l'œil. J'imagine cet œil comme un organe cherchant, et désirant simultanément, à connaître le bonheur et à savoir la vérité sur la société. »
Jeff Wall, « *Gestus* », in *Écrits et entretiens 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, p. 37-38.

pistes de travail

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions, de questions et de propositions liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. Ces pistes sont accompagnées de ressources en ligne, directement accessibles en activant les liens de la version PDF du dossier enseignants, téléchargeable sur le site Internet du Jeu de Paume.



Albanian Stories, 1997
Courtesy Galerie Peter Kilchmann, Zurich, et kaufmann repetto, Milan

Introduction : rapporter, raconter, produire

Rapporter le réel, raconter des histoires et produire des images, comptent parmi les dynamiques à l'œuvre dans la démarche d'Adrian Paci. En amont ou en aval de la visite de l'exposition « Adrian Paci. Vies en transit » au Jeu de Paume, nous vous proposons de les aborder dans différentes disciplines au travers des relations entre l'image et le témoignage, puis des formes de la narration, enfin des processus de déplacements et de transition.

« Tout a commencé presque par hasard : en entendant sa petite fille raconter d'étranges histoires à ses poupées. Des histoires qui mêlaient réalité et personnages insolites, comme dans le monde qu'ils trouvaient en sortant de chez eux. Ce que cette fillette raconte, c'est la vie quotidienne en Albanie en 1997, mais vue par les yeux d'une enfant de trois ans. Coqs, chats et vaches se mélangent aux puissances internationales et aux forces obscures, émigrent en Italie, pleurent l'Albanie, connaissent la souffrance et la tristesse de l'exil. Si cette œuvre est vigoureuse, c'est parce qu'elle est à la fois une réaction épidermique à la situation politique d'un pays en ébullition et une réflexion sur la condition humaine aux quatre coins du monde. Mais, en y regardant de plus près, on découvre un second niveau qui, jusqu'à présent, avait quelque peu échappé aux diverses analyses critiques (la mienne comprise) dont cette œuvre a fait l'objet. Ce qui nous avait échappé, c'est que la vidéo ne se résume pas à une seule image, celle de la petite fille assise devant la caméra. Elle en comporte une autre : l'image créée par les mots de l'histoire que l'enfant raconte ; l'image d'un monde qui se transforme lentement dans notre esprit. À travers l'acte simple de capter le conte inventé par sa fille, Paci n'enregistre pas seulement l'histoire contemporaine de son pays ; il exprime en même temps sa position envers tout l'héritage de la prise de vue. Ce qui s'offre à nous dans cette vidéo, c'est l'image comme double, subtile réflexion sur son statut et sa structure, à cheval entre le visible et le dicible, entre ce que l'on voit et ce que l'on entend ; c'est l'*image à l'intérieur de l'image*.

[…] Les préoccupations de Paci ne se bornent pas aux formes de représentation (qu'il s'agisse de la peinture, de la photographie ou de la vidéo) des sujets qu'il s'est choisis. On l'a vu, l'*image à l'intérieur de l'image* tient un rôle clé dans son fonctionnement d'artiste, un rôle qui prévaut sur le récit même de l'œuvre. Pour autant, cette démarche ne dévalue pas le fil rouge du contenu ; au contraire, elle ne fait que le servir et le renforcer par l'action invisible de ce très subtil mécanisme. Ce qui, de mon point de vue, est au cœur de la démarche artistique de Paci, c'est la volonté d'utiliser l'image pour *fabriquer le monde ;* il ne se contente pas de le restituer en images (de le représenter) ; à mon sens, le processus va plus loin et tend à montrer comment, à travers les images et les mots, les contes et les mythes, nous *engendrons la réalité*. » — Edi Muka, « Engendrer la réalité », in *Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 76-79.

Rapporter le réel : image et témoignage

« *Albanian Stories* a été ma première vidéo et un moment décisif dans mon travail puisque c'est là que j'ai cessé d'être un artiste qui inventait des formes et des figures (à l'époque, je faisais une sorte de peinture abstraite) pour devenir un artiste qui ouvre les yeux et devient le témoin de ce qu'il a rencontré et dont il a découvert tout le potentiel. » — Marie Fraser, Marta Gili, « Entretien avec Adrian Paci », in *Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 33.

« Est réel ce qui existe effectivement en acte (par opposition au simple possible), et qui existe en lui-même et non pas simplement dans la représentation qu'un autre en a (par opposition à l'imaginaire ou au fictif, qui n'existe que dans l'imagination, à l'apparence ou au phénomène, qui sont la manière dont une chose se manifeste au sujet qui les reçoit, et à l'illusoire, qui est une apparence ne concordant pas avec la nature intrinsèque

de ce qui se manifeste d'une manière trompeuse). Le réel est l'ensemble de tout ce qui est réel, pris globalement. La réalité est soit la qualité de ce qui est réel, soit l'ensemble de tout ce qui présente une telle qualité.
[…] Mais l'esthétique connaît une autre sorte de réel, et c'est le réel diégétique, ayant pour référentiel l'univers posé par l'œuvre. La distinction de ce qui est réel dans ce monde et de ce qui y est irréel, est le fondement de toute comédie des erreurs, de toute utilisation esthétique de personnages menteurs ou dupes d'une illusion, de toute reconnaissance d'un personnage d'abord cru autre qu'il n'était, etc. » — Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1 209.

« *Quels scénarios pour le réel ?*
J'ai bien envie de retourner votre question : quel "réel" pour nos scénarios (Étant entendu que pour moi documentaire et fiction sont réversibles) ?
Le "réel" qu'il s'agit de cinématographier (c'est-à-dire d'écrire dans son mouvement même) n'est ni tout à fait un donné préalable au travail ni tout à fait le produit de ce travail. Entre les deux, dans l'intervalle, il est peut-être moins la somme de nos scénarios que leur *différence* – la différence qui court entre ce qui est avant et ce qui est après, ce qui est donné et ce qui est produit, ce qui est travaillé, calculé, voulu – et ce qui ne l'est pas. […]
Ce qu'on nomme "réel" n'est-ce pas une sorte de piège, une suite de pièges ? N'est-ce pas ce qui n'est jamais là où l'on croit, qui se déplace, échappe, fuit, derrière, à côté, dessous, à l'envers, au dehors du dedans ? Le réel comme la lettre volée n'est-ce pas ce papillon qui se pose exactement là où on ne le voit pas ? Ce qui reste impensé dans la pensée, non cherché dans la recherche, non déchiffré dans le signe, inabouti dans l'œuvre, résistant dans le travail ? Cette tache obscure, ce point aveugle, ce point de fuite de toute perspective rationnelle, la limite et la frontière qui font de toute connaissance un risque absolu ?
Si le cinéma a aujourd'hui un intérêt, s'il est encore un enjeu, n'est-ce pas précisément d'aller toucher cette limite, de jouer avec ce piège, de s'y faire prendre – pour en faire en même temps le récit ? Au fond, on raconte comment ça n'en finit pas de se dérober, de fuir, de casser. On raconte le déplacement, la catastrophe. En même temps – on raconte et on accompagne. […]
Ce que nous appelons par convention la "réalité" m'apparaît comme un vaste chantier dont nous serions les *travailleurs* – le "travail" consistant précisément à construire et/ou à détruire cette "réalité", de mille manières et de mille côtés… C'est dire que je crois que le "réel" n'est jamais déjà organisé comme un film, définitivement pas. Quelle serait cette réalité préalable et préexistante que le cinéaste n'aurait en somme qu'à aller rencontrer, enregistrer, reproduire, recopier, retranscrire ? Rien n'est écrit sans écriture, rien n'est dit sans parole, nul nom n'est nommé sans nomination, rien n'est filmé sans film. […]
Pourtant, comme tout art qui participe de la description, le cinéma s'use à faire croire qu'il regarde le monde – alors qu'il est plutôt un bout du monde qui (nous) regarde ? » — Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, p. 133-134, 166-168.

Une des spécificités de la photographie comme de la vidéo tient à leur rapport au réel, dans leur processus de fabrication comme dans leur pouvoir mimétique, ce que revendiquent des pratiques telles que le photoreportage, la photographie judiciaire, la photographie médicale, le film documentaire, le web documentaire, dans lesquelles l'image a valeur de constat. La photographie et la vidéo sont alors une trace de réalité et acquièrent une valeur documentaire. Le document témoigne d'une réalité ordinaire ou extraordinaire, d'une époque (passée), d'un lieu (ailleurs) ; d'un réel que nous n'avons pas vu ou pas pu voir, et qui pourtant a existé. Ainsi, non seulement le document témoigne, porte à la connaissance, mais il atteste. Il est parfois difficile de considérer que ces images, issues d'opérations d'enregistrements mécaniques, peuvent aussi reconfigurer, transformer et contribuer à construire le réel.
En philosophie, en sciences, en arts plastiques, en arts visuels, l'exposition « Adrian Paci. Vies en transit » permet un travail d'analyse et de réflexion autour de la question de la représentation, en particulier dans les relations qu'elle entretient avec la notion de réalité.

▌Distinguer différents types d'images et d'usages courants, tels que la publicité, la propagande, l'information, la fiction – et repérer leurs spécificités : compositions, éléments typographiques associés, supports et mode de présentation et de diffusion, tailles des reproductions…

▌À partir d'une sélection de journaux quotidiens, extraire des images illustrant le même événement et envisager les questions suivantes :
– Que nous donnent à voir les images sélectionnées de l'événement ?
– Les images nous donnent-elles des éléments ou des informations supplémentaires par rapport au texte de l'article ?
– Que peut-on dire de la diversité ou de la similitude de ces images ?
– Leur diversité nous permet-elle d'avoir différents points de vue sur les faits ?
– Quel est le rôle des légendes qui accompagnent les images ?
La consigne peut être aussi donnée sous la forme d'un tableau à compléter, présenté en en trois colonnes :
– L'article m'informe sur…
– L'image m'informe sur…
– L'image ne m'informe pas sur…

▌La preuve par l'image ?
Rechercher des exemples d'utilisation de la photographie du XIX^e^ siècle dans un but d'identification et de répression (lors de conflits comme la Commune) ou de dénonciation d'injustice sociale (voir les œuvres de photographes américains comme Lewis Hine, exposant l'exploitation des enfants par le travail, Jacob Riis, affichant la misère des quartiers de Manhattan ou Thomas Annan, d'origine écossaise, montrant l'insalubrité des logements des quartiers pauvres de Glasgow).

▌On pourra mettre en regard des clichés de migrants d'Ellis Island de Jacob Riis ou Lewis Hine avec le texte suivant de Georges Perec :
« Ce n'est, jamais, je crois, par hasard, que l'on va aujourd'hui visiter Ellis Island. Ceux qui y sont passés n'ont guère eu envie d'y revenir. Leurs enfants ou leurs petits-enfants y retournent pour eux, viennent y chercher une trace : ce qui fut pour les uns un lieu d'épreuves et d'incertitudes est devenu pour les autres un lieu de leur mémoire, un des lieux autour duquel s'articule la relation qui les unit à leur histoire.
Comment décrire ? Comment raconter ? Comment regarder ? Sous la sécheresse des statistiques officielles, sous le ronronnement rassurant des anecdotes mille fois ressassées par les guides à chapeaux scouts, sous la mise en place officielle de ces objets quotidiens devenus objets de musée, vestiges rares, choses historiques, images précieuses, sous la tranquillité factice de ces photographies figées une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur noir et blanc, comment reconnaître ce lieu ? Restituer ce qu'il fut ? Comment lire ces traces ? Comment aller au-delà, aller derrière ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à voir, ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance que l'on verrait ? Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène ? Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours ? » — Georges Perec, « Dénicher l'ordinaire », in *Ellis Island*, Paris, P.O.L, 1995, n. p.

▌En philosophie, en sciences, en français, en histoire, on pourra se demander dans quelle mesure un document photographique est acceptable ou critiquable, en tant que document attestant du réel.

▌Le texte d'accompagnement (le commentaire) informe l'image et oriente l'interprétation.
– Proposer aux élèves un document reprenant une légende, un article, qui accompagnait une photographie sur une page de journal, de livre illustré ou de chronique illustrée sur le web. Faire une photocopie de la page en masquant les images, et en donner un exemplaire à chaque élève. Il s'agit alors d'inventer les images, sous forme de croquis ou de photographie, en fonction du texte. Comparer ensuite avec la page initiale et discuter des choix opérés par les élèves.
– Masquer les textes dans le document alliant écrits et images et demander aux élèves de commenter, puis légender les images.
Dans le cadre de ce travail, on pourra notamment présenter aux élèves le *Kriegsfibel* (*ABC de la guerre*) de Bertolt Brecht, publié en 1955.
« Ce livre, entamé durant l'exil danois de Brecht, est un album construit à partir de photographies découpées dans la presse internationale et de poèmes de l'auteur. Brecht expérimente ce procédé dès 1938 dans son *Journal de travail*. S'il existe différentes versions selon les éditions, la parution allemande la plus récente de *Kriegsfibel* propose 69 planches (plus des annexes), le poème rédigé selon la forme antique du quatrain (épigramme) se trouvant systématiquement placé sous l'image, le tout sur un fond noir. Le texte n'agit pas comme une légende ou un titre mais comme une voix, faisant proprement parler l'image (une sorte de chœur). L'ensemble constitue ce que Brecht appelle des "photo-épigrammes". Ce dispositif de montage texte-image se comprend dans la succession des planches, comme une suite de tableaux (au sens théâtral) reprenant le principe esthétique du théâtre épique de l'auteur. Mais avant d'en analyser les implications sur l'écriture de l'événement, il est nécessaire de rappeler quelle a été la sélection opérée dans l'iconographie de presse. »
— Michel Poivert, « L'événement comme expérience », in *L'Événement : les images comme acteurs de l'histoire,* Paris, Jeu de Paume, 2007, p. 18-22.
Autour de *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht, voir notamment :
– Michel Poivert, « L'Événement comme expérience, les images comme acteur de l'histoire » (avec des reproductions des pages du journal), en ligne sur le site « Éditions papiers, publications » : http://www.editionspapiers.org/publications/l-evenement-comme-experience
– Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire,* 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

▌Dans le film *Lettre de Sibérie* (1957), Chris Marker rassemble des réflexions et des impressions d'un voyageur-spectateur mais aussi d'un auteur enregistrant des observations et des commentaires au moyen de sa caméra comme un écrivain l'aurait fait par la prise de notes dans un journal. Il élabore un récit de voyage à la première personne pour décrire une région, la Yakoutie. Chris Marker remet en cause la supposée « objectivité » du genre documentaire en répétant trois fois une même séquence dont il varie uniquement le commentaire. (Cette séquence est consultable en ligne sur http://www.dailymotion.com/video/x1hicj_chris-marker-lettre-de-siberie_shortfilms#.UPoHUo6zIaI.)
– Travailler à partir de la retranscription des trois commentaires suivantes :
« Par exemple :
"Iakoutsk, capitale de la République socialiste soviétique de Yakoutie, est une ville moderne, où les confortables autobus mis à la disposition de la population croisent sans cesse les puissantes Zym, triomphe de l'automobile soviétique. Dans la joyeuse émulation du travail socialiste, les heureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un pittoresque représentant des contrées boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie un pays où il fait bon vivre."
Ou bien :
"Iakoutsk, à la sinistre réputation, est une ville sombre, où tandis que la population s'entasse péniblement dans des autobus rouge sang, les puissants du régime affichent insolemment le luxe de leurs Zym, d'ailleurs coûteuses et inconfortables. Dans la posture des esclaves, les malheureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un inquiétant asiate, s'appliquent à un travail bien symbolique : le nivellement par le bas !"
Ou simplement :
"À Iakoutsk, où les maisons modernes gagnent petit à petit sur les vieux quartiers sombres, un autobus moins

bondé que ceux de Paris aux heures d'affluence, croise une Zym, excellente voiture que sa rareté réserve aux services publics. Avec courage et ténacité, et dans des conditions très dures, les ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un Yakoute affligé de strabisme, s'appliquent à embellir leur ville, qui en a besoin…" » — Bamchade Pourvali, *Chris Marker,* Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, 2003, p. 16.

▌Certaines images, comme les empreintes ou les photographies, peuvent être utilisées pour leur valeur indicielle de trace effective d'un événement, de signe d'existence. Certaines démarches artistiques privilégient la mise en scène et la fiction. Le jeu de relation instituée entre réalité et fiction est révélateur de certains fonctionnements de l'image.
– On peut conduire l'élève à créer une situation fictionnelle et à en témoigner sur le mode du reportage comme s'il s'agissait d'un fait réel : « Un événement que vous définirez vient de se produire dans la classe. Vous disposez d'un appareil photo numérique pour nous en proposer une représentation photographique. »
– Pour accompagner le travail des élèves, on pourra leur présenter notamment *The Dreadful Details* d'Eric Baudelaire (2006) ou la série *Fauna* de l'artiste Joan Fontcuberta (1987).

Raconter des histoires : formes de la narration

« Avec cette première tentative (*Albanian Stories*), je n'ai pas tant cherché à utiliser la vidéo comme un médium artistique supplémentaire, mais bien plutôt comme une manière spontanée pour retranscrire les histoires que se racontait ma petite fille à elle-même. Nous avions laissé derrière nous une Albanie à feu et à sang, livrée au chaos. Et un jour, je l'ai entendu qui contait à ses poupées des scénettes dans lesquelles elle reprenait des bribes d'explosions et de coups de feu, et parlait de "forces obscures" et des forces internationales ! J'ai été impressionné par sa faculté, malgré son très jeune âge, à jongler entre le jeu et le drame, le monde du réel et celui de l'imaginaire, entre le conte et la chronique… Ça a marqué mon premier film et, finalement, tous les autres par la suite, y compris l'ensemble de mon travail pictural. Cette dimension d'être placé "à la croisée des chemins", un peu à la frontière de deux identités différentes séparées, se retrouve dans toutes mes productions cinématographiques." » — Evelyne Noygues, « Interview d'Adrian PACI, plasticien et vidéaste originaire de Shkodra », Paris, juin 2010, Paris, 24 juin 2010 (en ligne sur http://association-albania.com/Interview-d-Adrian-PACI-plasticien.html).

« Sur cette question, je me souviens que la première œuvre de toi que j'ai vue était la vidéo *Albanian Stories*, où ta fille te raconte une histoire d'animaux, de guerre et d'exil. Je crois que cette rencontre très intime entre toi, ton enfant et le spectateur illustre bien la façon dont un moment personnel peut devenir une question universelle. Depuis *Albanian Stories* jusqu'à ta dernière pièce, *The Column*, il me semble que la transformation poétique demeure le fondement de ton projet, même si, dans ce dernier cas, la tension va du global au local en créant une sorte de parodie de retour. […] Comme dans *Albanian Stories*, il y a, dans ce projet *The Column*, coexistence entre le conflictuel et le fabuleux, entre le réel et le fictionnel. Dans les deux cas, il y a une structure de récit, et la chronique de faits réels se mêle à la légende et au conte. » — Marie Fraser, Marta Gili, « Entretien avec Adrian Paci », in *Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 32-34.

Les genres narratifs ont pour but de raconter, de faire le récit de quelque chose. La narration, également appelée discours narratif, raconte une histoire vraie ou fictive par la voix d'un narrateur. Cette histoire comporte des événements et présente des faits qui se déroulent dans des lieux précis, à une époque donnée. La narration peut avoir plusieurs finalités : informer, divertir, formuler des opinions, expliquer, argumenter, persuader. Dans l'échelle de la représentation, le récit est la forme de fiction qui s'apparente le plus au « réalisme » et qui donc imite et informe à la fois la réalité, sans chercher à se confondre avec elle. Il est donc convoqué, aussi « naturellement » que la photographie, dans l'élaboration de l'histoire. Le récit repose sur une transaction avec les notions de réalité et de vérité, transaction qui exige à son tour l'activité interprétative du lecteur.

« On a abordé les textes sous deux angles : leur fonction et leur structure. La fonction correspond à une intention. Quelqu'un écrit ou parle dans l'intention d'informer, d'exprimer des goûts et des sentiments, de convaincre, de satisfaire un besoin d'imaginaire. La structure correspond à une caractérisation de l'organisation des contenus : on privilégie la narration, la description, l'analyse et l'argumentation. Il faut comprendre que ces deux aspects peuvent se combiner : on peut exprimer ses sentiments en racontant, décrivant, en argumentant, etc. […]
Plusieurs questions restent en suspens. En voici quelques-unes. Est-ce que la description ne se limite qu'au texte imaginaire, de fiction ? Est-ce que, dans un roman, il ne peut y avoir de passages expressifs ? Dans un dialogue, peut-on essayer de convaincre un personnage de récit d'aventures ? Peut-on raconter une histoire dans une lettre d'opinion ? Peut-on informer dans un roman ? Est-ce qu'on m'informe ou on m'explique ? […]
Le type narratif est une structure en cinq étapes : situation initiale, complication, actions, résolution et situation finale. Les principales caractéristiques textuelles qui distinguent le type narratif sont la présence d'au moins un personnage qui pose un certain nombre d'actions dans le temps et dans l'espace. Ces actions sont en relation de cause-conséquence et se situent dans un début, un milieu et une fin. » — Raymond Blain, « Discours, genres, types de textes, textes… De quoi me parlez-vous ? », *Québec français*, n° 98, 1995, p. 22-25 (disponible sur http://id.erudit.org/iderudit/44277ac).

▌En écho aux œuvres d'Adrian Paci, il est intéressant de distinger, parmi les genres narratifs, les récits à la première personne ainsi que les récits par l'image et les récits imaginaires.
– Autobiographie et mémoires
En littérature, parmi les récits à la première personne, on peut distinguer l'« autobiographie » – qui se définit étymologiquement comme le fait d'écrire sur sa propre vie, du grec *auto* (soi), *bios* (vie) et *graphein* (graphie) – des « mémoires ». Des *Commentaires* de Jules César aux *Mémoires* de Saint-Simon ou encore aux *Contemplations* de Victor Hugo, le récit des événements et de l'histoire inclut la subjectivité de l'auteur.
Dans la préface de son recueil de poème, *Les Contemplations* (1856), Victor Hugo écrit : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi. »
– Journal « intime » ou « personnel »
Une autre catégorie de récit à la première personne apparaît sous la forme du « journal ». « Le "journal" est un texte rédigé de façon régulière ou intermittente, présentant les actions, les réflexions ou les sentiments de l'auteur. Ses entrées sont habituellement datées. Il peut être tenu de façon plus ou moins régulière au long d'une existence ou seulement sur une période particulière : maladie, guerre, deuil, problèmes familiaux. Comme pratique ordinaire, il est en général destiné à être gardé secret, temporairement ou définitivement. Comme pratique littéraire, il est souvent destiné, à plus ou moins court terme, à une publication partielle ou totale. »
— « Journal intime » (voir l'article Wikipédia en ligne sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Journal_intime).
Citons les journaux de Stendhal, André Gide, Julien Green, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Anne Franck ou encore Bertolt Brecht avec *l'Arbeitsjournal* ou *Journal de travail*, dans lequel il insère des images prélevées dans les journaux.
– « Journal filmé »
Le « journal filmé » est une variante visuelle du journal intime. Il est devenu un genre cinématographique à part entière. Il s'est surtout développé dès les années 1960 grâce à la maniabilité des caméras et la démocratisation des moyens de production et il est en plein essor depuis la fin des années 90 avec l'apparition de la vidéo numérique.
Le travail de Jonas Mekas est une référence pour ce genre. Alors qu'il est interné pendant la Seconde guerre mondiale, il commence à écrire son journal, publié plus tard sous le titre *Je n'avais nulle part où aller*. À son arrivée aux États-Unis en 1949, il commence parallèlement à filmer. En 1976, il présente les premières images de son journal filmé, entre les années 1949 et 1963, dans *Lost Lost Lost* : « La période que je décris à travers ces six bobines de film fut une période de désespoir, de tentatives pour planter désespérément des racines dans cette terre nouvelle, pour créer des souvenirs. À travers ces six douloureuses bobines, j'ai essayé de décrire les sentiments d'un exilé, mes sentiments pendant ces années-là. Elles portent le nom de *Lost Lost Lost*, titre que nous voulions donner, mon frère et moi, à un film que nous voulions faire en 1949 et qui aurait suggéré notre état d'âme en ces temps-là. Le film décrit l'état d'esprit d'une "personne déplacée" qui n'a pas encore oublié son pays natal mais qui n'en a pas encore "gagné" un nouveau. La sixième bobine est une transition, elle montre comment nous commençons à respirer, à trouver quelques moments de bonheur. Une nouvelle vie commence… » — Jonas Mekas, 31 mars 1976 (cité sur http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-309ef622caaa3546333f92e3d89eefc&param.idSource=FR_E-309ef622caaa3546333f92e3d89eefc).
– Métaphore
« La métaphore consiste à transporter directement un mot de l'objet qu'il désigne proprement à une autre objet ayant quelque ressemblance ou analogie avec le premier. Elle implique une comparaison dont le signe explicite (tel, pareil à, comme, etc.) est omis. Exemple (donné par Aristote dans *Rhétorique*, III, chap. IV, et sans cesse repris depuis) : "Achille, tel un lion, s'élança sur Hector", c'est une comparaison ; "ce lion s'élança", c'est une métaphore." »
— Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1 004.
– Allégorie
« L'allégorie est la représentation d'une idée abstraite sous un aspect corporel. Assez souvent c'est une personnification, c'est-à-dire que l'apparence sensible est celle d'un être humain ; mais bien des allégories ne sont pas anthropomorphes. L'être allégorique n'est pas un simple signe à évoquer une idée, il est l'idée elle-même revêtue d'un aspect matériel qui la figure. »
— Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 83.
– Conte
« Les contes véhiculent une culture populaire venue de la tradition orale et possèdent un aspect intemporel, souvent sans localisation précise. Leurs origines rejoignent celles des mythes et des légendes aux motifs universels. C'est pourquoi on les retrouve, avec des variantes et des transformations, dans de nombreux pays (en Inde, en Arabie mais aussi en Chine, en Afrique…). […] Les contes populaires français ont été collectés et fixés à l'écrit par des auteurs tels que Perrault (XVII^{e} siècle), puis les frères Grimm, mais avaient déjà à l'époque subi des transformations, des évolutions de bouche à oreille. On peut donc dire que tous sont déjà des "variantes". Hans Christian Andersen (XIX^{e} siècle), quant à lui, a écrit cent soixante-quatre contes, imprégnés de romantisme et associant le merveilleux à l'ironie. Empruntant des idées aux contes populaires qui lui fournissent un point de départ, ses contes mettent en scène des rois, des reines réels ou légendaires, des animaux, des plantes, des créatures imaginaires (sirènes et fées) et des objets magiques. Il ne cherche pas à être moralisateur. »
— Chantal Bouguennec, « Autour des contes », fiche pédagogique, CRDP du rectorat de Créteil (en ligne sur http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/contes.htm).

▌« Constituez un fonds d'archives photographiques, vidéographiques, graphiques, etc. sur votre propre personne en variant les éléments qui vous révèlent :

objets personnels, vêtements, livres, photos familiales, de films de cinéma, de vos animaux, de vos chanteurs ou artistes préférés… Présentez ce fonds sous la forme d'un journal de bord, d'un journal intime. » — « Le souci de soi », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 274.
– Que racontent ces documents sur vous, votre personnalité, vos habitudes ?
– Que racontent-ils du monde qui vous entoure, de l'actualité, de la société ?

▌À partir d'un même corpus de photographies (prises par la classe ou prélevées dans les médias), créer une page de « journal intime » ou d'« album ». Les textes (légendes, titres, annotations) et les images seront associés sur une feuille de format A3.
Une séance de mise en commun sera l'occasion de mettre en évidence la diversité des rendus et des récits.

▌Choisir un texte à caractère autobiographique
– Transformer cette narration autobiographique en récit épistolaire.
– Choisir un point de vue extérieur et réécrire le récit à la troisième personne du singulier.

▌« Recueillez la description orale du témoin d'un événement du passé (guerre, grève, résistance, exil, exode…) ou d'un événement contemporain marquant. Tentez de restituer, par le dessin le plus scrupuleux, lieux et circonstances d'un épisode précis (planche, schémas, vignettes), en fonction de ses indications. Intégrez la dimension subjective de son témoignage. Rectifiez à l'aide du témoin, confrontez à des documents visuels de l'époque. » — « Témoin », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 272.

▌Étudier la vidéo *Albanian Stories* (1997) d'Adrian Paci.
– En lien avec les programmes d'enseignement de français, notamment pour les classes de quatrième au collège, et de seconde Bac Pro, s'interroger sur les protagonistes et héros du conte.
– Proposer aux élèves de travailler sur leurs propres héros. Voir le dossier « Héros, d'Achille à Zidane », présenté par la BnF (en ligne sur http://classes.bnf.fr/heros/) et l'article d'Olivier Cirendini (en ligne sur le site « Lettres-Histoire » de l'académie de Lille : http://lettres-histoire.discipline.ac-lille.fr/formation/Veille-pedagogique/qui-sont-les-nouveaux-heros/files/tgvmag_134.pdf).

▌Étudier la vidéo *Centro di Permanenza temporanea* (2007) d'Adrian Paci (consultable en ligne sur http://www.youtube.com/watch?v=2EY1fpooDRc).
– Observer et identifier : les personnes, les actions (les événements qui s'enchaînent), le cadre (lieu, époque).
À la suite de ce travail d'observation, proposer aux élèves, d'écrire un récit qui utilise la description. Elle pourra avoir un but explicatif ou métaphorique.
Dans un récit dont le but est d'informer le lecteur sur les personnes, sur le cadre où se situe l'action, la description permet de faire comprendre les raisons d'une situation. Lors d'un récit à fonction métaphorique, la description pourra être interprétée comme l'image d'une autre réalité.
– Travailler par groupe de deux ou trois élèves en autonomie, dans une salle informatique. Chaque groupe visionne une première fois la vidéo. Lors d'un second visionnage, demandez aux élèves d'extraire quelques images qui leur semblent significatives en réalisant des captures d'écran.
Confronter les choix des élèves et sélectionner quelques images qui seront données à tous les groupes.
À partir de ces photogrammes, construire une narration qui intègre des temporalités et des points de vue différents. Un groupe d'élèves peut réaliser une narration en adoptant le point de vue de l'un des personnages. Le narrateur joue un rôle dans les événements qu'il raconte et la narration est alors conduite à la première personne. Un autre groupe peut réaliser une narration avec un point de vue extérieur. Le narrateur est alors extérieur aux événements, et la narration se fait à la troisième personne.

▌« Cette fiche a pour objectif de fournir quelques pistes à partir des interprétations illustrées de certains contes, et leurs réécritures ou utilisations variées dans la littérature de jeunesse. Les pistes proposées permettront de montrer aux élèves qu'une adaptation ou une transposition n'est pas nécessairement réductrice, mais au contraire, participe souvent d'un choix créateur. […]
– Lecture (ou écoute) des textes "source". C'est parce que les enfants connaissent le conte de référence qu'ils peuvent comprendre et apprécier les interprétations, les réécritures ou les allusions.
– Débat argumentatif : exposer ses préférences au niveau des différentes versions d'un même conte, et argumenter ses choix.
– Débat interprétatif : rechercher les livres qui suscitent le débat interprétatif (*Mina je t'aime*, *Le Petit Chaperon vert*, *Le Petit Chaperon rouge* de Sarah Moon…).
– En primaire, les analyses et les comparaisons pourront être centrées sur les personnages, les objets, le lieu, l'époque, les épisodes principaux. À partir du collège, les élèves pourront aborder un travail sur la structure du récit.
– Pour toutes les versions d'un conte, élaborer des fiches sur les personnages (caractère, attitude, comportement, habillement…), les comparer, les classer, les retrouver dans les contes de référence.
– Constituer un imagier des différents personnages de contes ou un imagier des objets, des lieux, etc. à partir des différentes variantes. Utiliser cet imagier pour inventer de nouveaux contes, des salades de contes.
Interprétations par l'illustration
Les contes étant issus de la tradition orale, on peut constater que, à partir d'un même texte, ce sont les illustrations qui donnent une tonalité et une interprétation différente au récit. Après une comparaison des versions existantes, chacun aura le droit de s'inventer sa propre interprétation d'un personnage ou d'une situation.
– Trier les ouvrages en deux grandes catégories : sans texte, avec texte.

– Montrer en quoi les illustrations, que l'ouvrage comporte du texte ou non, orientent la compréhension selon la perception de l'auteur. Plus les détails de l'illustration sont précis et plus la réception est orientée. C'est en comparant des versions différentes et variées que l'enfant pourra se créer son propre réseau de références et ses projections personnelles.
À partir des interprétations sans texte
– Faire reconstruire le sens par l'image et comparer avec le texte source. Si des différences apparaissent, retrouver dans les images à quel moment apparaît la divergence, et pourquoi.
Pour *Le Petit Chaperon rouge* de Rascal :
– Écrire l'histoire à partir de tous les éléments codés.
– Inversement, réfléchir à un codage pour faire le récit d'un autre conte.
– La version de Rascal se termine sur une page rouge (le sang de la petite fille, de la grand-mère ?). Inventer d'autres pages codées pour une autre fin.
Le même type de travail peut être mis en place à partir des albums codés de Warja Lavater.
– Au collège, mettre en place des activités d'écriture sur les albums sans texte. Par exemple, à partir de l'album de Rascal, *Le Petit Chaperon rouge*, travailler l'interprétation (image des ciseaux, lien avec la symbolique du chemin des aiguilles et des épingles…). Faire des recherches du point de vue de l'aspect symbolique. » — Chantal Bouguennec, « Autour des contes », fiche pédagogique, CRDP du rectorat de Créteil (en ligne sur http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/contes.htm).

orientations bilbliographiques

– *Croiser des mondes*, Paris, Jeu de Paume, coll. « Document », n° 5, 2005.
– *L'Événement : les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2007.
– Claude Arnaud, *Qui dit je en nous ?*, Paris, Hachette Littératures, 2008.
– Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
– Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
– Magali Nachtergael, *Esthétique des mythologies individuelles. Le Dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, thèse soutenue en juin 2008 (disponible sur http://hal.archives-ouvertes.fr/tel-00640863/).

ressource en ligne
– Pour les autobiographies, mémoires et journaux, vous pouvez également vous reporter au dossier enseignants de l'exposition « Lartigue, l'émerveillé (1894-1986) », présentée au Château de Tours par le Jeu de Paume dans le cadre de sa programmation hors les murs, du 24 novembre 2012 au 26 mai 2013, et notamment au chapitre « Récits et conceptions deu temps » et aux pistes de travail (en ligne sur http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1857&lieu=6).
– *Le conte. Textes et Documents pour la Classe (TDC)* n° 1045, SCÉRÉN [CNDP-CRDP].
– Bibliographie sur les contes : http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/contes-bibli.htm

Produire des images : processus de déplacements et transitions

Frontières et passages
Les notions de déplacements, de transitions et de passages d'un état à un autre, très présentes dans le parcours comme dans les œuvres d'Adrian Paci, peuvent être étudiées et interrogées en regard du concept de frontière. Ce dernier renvoie à des situations géopolitiques historiques ou contemporaines, mais aussi à des perspectives plus mentales, métaphoriques, poétiques ou plastiques.

« L'origine du mot frontière vient de front, un terme militaire, qui désigne la zone de contact avec une armée ennemie. Cette ligne sinueuse et fluctuante évolue en fonction des rapports de forces en présence. À partir du XVII^e siècle, la frontière devient progressivement une ligne bornée, limite entre deux États.
La frontière prend un sens plus politique lors de la construction des États-nations et s'appuie alors sur le concept de frontière naturelle : la limite d'un territoire est d'autant plus lisible et facile à contrôler qu'elle repose sur un obstacle physique. La frontière devient une ligne au tracé parfois artificiel sur le terrain et faisant l'objet d'arrangements. Sa présence est cependant légitimée par le concept de frontière naturelle. La frontière politique consiste donc en une séparation entre deux territoires (deux souverainetés de plein exercice), qui se matérialise par l'existence d'une discontinuité souvent représentée par une ligne. Deux systèmes politiques se font face, traitent d'égal à égal, mais leurs fonctionnements, leurs modes d'organisation, leurs systèmes juridiques diffèrent. La frontière est alors associée à un système de contrôle puissant plus ou moins explicite (système de défense, contrôle douanier, etc.) dont l'objet premier est de protéger, mais aussi de laisser circuler en filtrant et en prélevant. Certains échanges sont générés par la présence de la frontière (différentiel) mais d'autres empruntent des voies illicites pour échapper au contrôle. À côté du militaire et du douanier, le contrebandier est la troisième figure emblématique de la frontière, les deux premiers exprimant la protection et le filtrage, le troisième le passage et l'entre-deux. Cette ambivalence entre séparation et échanges est caractéristique de la frontière. Cette dernière fonctionne comme un filtre instable, où alternent des phases d'ouverture (le contact l'emporte sur la séparation) et des phases de fermeture (la séparation l'emporte sur le contact) plus ou moins grandes : la porosité varie au cours du temps en fonction des relations entre systèmes en présence.
Dans les autres champs des sciences sociales et humaines, la notion de frontière est prise en compte dans un sens plus large et ne renvoie pas systématiquement aux limites d'États. Le terme est utilisé pour exprimer une séparation entre des groupes culturels (frontière linguistique, religieuse) et renvoie à un contact flou, imprécis, mouvant.
Deux définitions de la frontière semblent donc coexister : l'une a une dimension culturelle et sociale et est exprimée par l'anglais *frontier* et l'autre a une dimension plus politique (frontière d'État) et est traduite par *border* ou *boundary*.

Ces différentes dimensions nous invitent à élargir la définition classique de la frontière en géographie : la frontière est un objet géographique séparant deux systèmes territoriaux contigus. Cet objet ne se résume pas à une limite car il a des incidences sur l'organisation de l'espace (effets-frontière) et il intègre une dimension politique (c'est-à-dire ce qui touche à la structuration d'une société), une dimension symbolique (il est reconnu par un ensemble d'acteurs et sert de marqueur dans l'espace) et une dimension matérielle (qui est inscrite dans le paysage).
Il y a frontière lorsque se confrontent des systèmes territoriaux identifiés par leur propre système de normes (culturels, juridiques, etc.). Ceci est bien le cas des États avec leur fonctionnement institutionnel, leur maillage, etc. Mais cette définition peut être élargie à d'autres systèmes territoriaux en émergence. De nouvelles pistes s'ouvrent alors aux chercheurs dans un contexte de crise des États et d'émergence de nouveaux pouvoirs (d'ordre économique, institutionnel ou social). On peut dès lors suggérer que les frontières apparaissent sous d'autres formes que la ligne, comme le point (un port ou un aéroport), la zone ou le front. La représentation classique de la frontière (la ligne) est alors bouleversée. Une nouvelle piste de recherche consisterait alors à proposer de nouveaux modes de représentation de ces frontières aux formes inédites. » — Bernard Reitel, maître de conférences en géographie à l'université de Haute-Alsace, Mulhouse, « Frontière » (en ligne sur http://www.hypergeo.eu/spip.php?article16).

« La frontière, c'est cela qui met en relation deux états de l'étant, comme dans le réel la frontière sépare deux États ou deux communautés du monde. Cette notion de frontière a insidieusement incliné les activités intellectuelles des humanités vers l'organisation en système. Le système (la pensée de système et le système de pensée) a deux frontières en vue, celle à laquelle il s'adosse et celle vers quoi il tend, le système ne s'occupe en rien des éventuelles frontières de droite, ni des frontières de gauche, autrement dit le système va dans un sens unique et définit une visée linéaire. La notion de frontière ainsi conçue est irrémédiable, car elle pose à la fois ce qui est le même et ce qui est l'autre, promis à part, de manière radicale et infranchissable, et sans aucun chemin de traverse ou de maraude. On ne passe pas ces frontières-là en divaguant sur les côtés. Dans ces conditions, les pensées occidentales ont évolué, de la façon linéaire que j'ai dite, vers des conceptions qui définissent l'objet à atteindre comme se suffisant à lui-même, en pleine objectivité, toujours situé sur cette ligne entre deux frontières, dont l'une est irrémédiable dans le passé, l'autre inatteignable dans l'avenir. La notion de frontière ainsi conçue est obsolète, et après toutes ces avancées de la pensée, vient le moment où la frontière ne peut plus être considérée comme étanche, et où l'idée grandit qu'elle n'a plus de raison d'être en tant que telle. L'étant n'est pas un territoire balisé de frontières, mais une structure inexplicable, en révolution sur elle-même. La frontière n'est plus une des données possibles de l'étant, mais dans notre monde une envolée de passages, et d'entre-deux, qui sont aisément ou malaisément franchissables, mais qui désormais le seront de toutes les manières. Autrement dit, la frontière, qui n'avait pas de rapport à l'Être (dans les conditions traditionnelles, l'Être est un absolu, il n'y a pas d'être-frontière de l'être), est sortie du rang de l'étant pour entrer dans l'ordre de l'être, parce que précisément elle a cessé d'être un impossible pour devenir passage, et que l'être, dans nos poétiques, a cessé d'être un absolu pour devenir une Relation. Il y a des frontières, non pas certes de l'être mais dans l'être, que nous aurons à approcher. L'effort des pensées contemporaines, à travers des manifestations que nous pourrions rassembler les unes à côté des autres, les sciences du chaos, les sciences fractales de la psychanalyse, les dérivées esthétiques des inextricables du monde, et les sciences grandissantes de l'environnement (c'est-à-dire de la relation nécessaire entre les êtres biologiques et les êtres organiques et enfin les phénomènes géophysiques), les explorations des champs poétiques et si elles peuvent retenir la vitesse, la fulguration et aussi l'épaisseur et la mesure du temps, les expériences de la voix et de l'oralité et si elles peuvent durer comme des écritures, l'apprentissage des rythmes et s'il y en a de fondamentaux ou d'assez éphémères pour reconstituer des traces, les essais tourmentés de la démocratie et si elle peut vraiment être directe, tout cela vise à établir que dans les profondeurs l'être, ou la Relation, consent des frontières, des passages, la difficulté de nos poétiques étant de savoir d'abord retrouver ces passages et de savoir ensuite y parcourir. La fonction de la frontière, cette entremise de la réflexion et de l'opération, est de s'effacer dans la géopoétique de l'étant, les variables de l'étant sont démultipliées et se relaient à l'infini, et de se dessiner vive dans une géopolitique de l'être, l'absolu de l'être est rentré dans la Relation. Nous avons besoin de cette frontière et de ses métamorphoses, pour exercer notre aisance à passer d'un même à cet autre. Et les poétiques, quels que seraient leurs champs d'application, sont ainsi des pratiques. » — Édouard Glissant, « Images de l'être, lieux de l'imaginaire », in *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006, p. 181-182.

▌La notion de frontière peut être travaillée en tant que concept géographique (voir le *Dictionnaire de Géographie,* Paris, Hatier, 2008). Souligner l'évolution de ce concept en particulier depuis la thèse de l'historien français Fernand Braudel (1902-1985) : *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II* (Paris, Livre de Poche, 1993).
Aujourd'hui, les zones frontalières apparaissent comme une interface privilégiée entre des systèmes différents, ce qui fonde l'originalité et la spécificité de ces espaces où interviennent des effets de ruptures, de passages, de relais. La frontière se manifeste d'abord par une discontinuité de l'espace perceptible à travers le peuplement, la localisation des activités, le comportement des individus, l'agencement des lieux et des milieux. Parmi les effets qu'elle produit sur l'espace, on se questionnera sur la nature des dysfonctionnements subis par les espaces frontaliers, les zones frontalières.

▌Étudier l'œuvre *Spectral Aerosion* (2010-2011) de Société Réaliste, « coopérative parisienne de production artistique » créée en 2004 par Ferenc Gróf et Jean-Baptiste Naudy, à laquelle le Jeu de Paume a consacré l'exposition « Société Réaliste : Empire, State, Building » du 1er mars au 8 mai 2011 (voir le dossier enseignants de l'exposition, en ligne sur http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1462). Société Réaliste explore les récits de l'histoire, l'économie, l'architecture. Ils réalisent des cartographies, typographies, photographies en menant une réflexion autour des politiques de la représentation. Avec l'œuvre sculpturale *Spectral Aerosion*, Société Réaliste interroge la relation entre la représentation géographique des espaces et leur réalité politique. Confrontée à une plaque de bois où sont superposées l'ensemble des frontières ayant existé en Europe depuis l'an zéro jusqu'à l'an 2000, le spectateur découvre un territoire nouveau, tissé en réseaux et qui, tel un palimpseste, cumule l'histoire politique de la région. *Spectral Aerosion* fait ainsi apparaître, par la mise en exergue de frontières mouvantes, les dynamiques géopolitiques de l'Europe. Les silhouettes des territoires, signes des nations en apparence fixes, sont ici rendues relatives et temporelles et nous revoient aux luttes de pouvoir dont elles ont fait l'objet.

▌Certaines installations vidéo de l'artiste Aernout Mik, notamment *Osmosis and Excess* (2005) et *Touch, Rise and Fall* (2008), mettent en scène zones-frontières, passages des biens de consommation et mouvements des corps. Par son format, l'installation *Osmosis and Excess* se distingue des autres travaux d'Aernout Mik : sur un large et unique écran horizontal sont projetées des images filmées au Mexique (d'abord l'intérieur d'une pharmacie où s'accumulent des piles de médicaments, puis une vaste décharge où s'entassent des centaines de voitures abandonnées et un terrain où jouent des enfants). Tijuana, ville frontalière du Mexique et des États-Unis, est un lieu de collision géopolitique où s'opèrent échanges et trafics en tout genre de biens de consommation mais aussi de populations. Tout est marchandise dans cet espace de transit façonné par des abris de fortune, des échoppes plus ou moins légales et des millions de véhicules oubliés. Toute la pensée politique, écologique et morale de notre temps s'exprime dans les détails et les détournements du paysage métaphorique ici montré. La double projection *Touch, Rise and Fall* a pour point de départ les contrôles de sécurité d'un aéroport. Les scènes dans les magasins duty free s'opposent aux scènes de fouilles minutieuses des passagers et de leurs bagages : des mains cherchent à saisir des objets, transportent des sacs de plastique, fouillent dans les bagages à main… Dans une ambiance dominée par une impression générale de dépossession, de dévastation et de consommation à outrance, ces scènes oscillent entre l'ignorance, la minutie et le contrôle obsessionnel. Comme dans *Osmosis and Excess*, cette œuvre représente le cycle de la consommation à travers le prisme d'une frontière. Mais alors que dans le film de 2005, les biens de consommation étaient l'ornement dominant du paysage, dans *Touch, Rise and Fall*, ils se mettent à avoir des répercussions directes sur leurs propriétaires. Des extraits de ces deux vidéos sont disponibles en ligne sur le site du Museum of Modern Art de New York (http://www.moma.org/search/multimedia?query=Aernout+Mik). Vous pouvez également vous reporter au dossier enseignants de l'exposition « Aernout Mik : Communitas », présentée au Jeu de Paume du 1er mars au 8 mai 2011 (en ligne sur http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1462).

▌Les notions de frontières et de passages peuvent aussi trouver des transpositions en arts plastiques.
– La question des bords et des limites en arts plastiques renvoie traditionnellement au cadre. Le cadre (de l'italien *quadro* : carré) est la bordure rigide limitant une surface dans laquelle on place un tableau, un objet d'art, un miroir, un bas-relief, quelle que soit leur forme. Ce terme désigne également les limites d'un espace, l'espace ainsi cerné. Le terme « bord » désigne le pourtour, la partie située à la limite, au contour, ou encore à l'extrémité d'une surface ou d'un objet. La limite est la ligne qui sépare deux espaces ou deux surfaces. C'est une notion clé en arts plastiques, elle concerne la forme, le tracé, la figure, l'espace.
– La notion de « passage » peut-être expérimentée au travers des passages de couleurs (gamme de teintes qui permet de passer progressivement d'une couleur à l'autre) et de valeurs (gamme de tons qui permet de passer progressivement d'une valeur claire à une valeur foncée et *vice versa*), mais aussi des passages de la figuration à l'abstraction et du réel à l'imaginaire.
– La notion de passage peut aussi servir à définir concrètement ce qui plastiquement permet de faire le lien entre deux éléments ou deux zones : un jeu de lignes, des éléments graphiques décoratifs, un jeu de couleurs, etc. Dans le champ de l'architecture, le terme renvoie à des dispositifs de circulation. En arts plastiques, le passage est donc un moyen de constituer du « continu » entre les bords d'une chose et d'une autre. Le traitement plastique du passage, parce qu'il est souvent combinatoire, produit alors des zones métissées.

Migration et mondialisation

En ce qui concerne ces notions, vous pouvez vous reporter aux parties suivantes du présent dossier : « / repères : Mondialisation, flux et mobilité » (p. 12) et « Contexte et histoires » (p. 18). Guerres et conflits, violences, persécutions politiques et religieuses, catastrophes naturelles, économies défaillantes, inégalités sociales : telles sont les causes des déplacements de populations. Des hommes et des femmes quittent leur pays dans l'espoir de trouver ailleurs de meilleures conditions de vie.

▌Travailler à partir du texte suivant :
« J'étais tranquillement chez moi après une journée de travail quand un ami a débarqué. Il a frappé à la porte et il m'a dit : "Qu'est-ce que t'as avec le plâtre ?" J'étais plâtrier, je travaillais. Il m'a proposé de brûler. [Ainsi qu'on nomme à Tanger l'acte de franchir le détroit en

abandonnant son identité, son passé.] J'ai fait ma valise. J'ai enfilé ma combinaison bleue, ma tenue de travail. J'ai pris vingt dirhams et aucune nourriture. J'ai quitté la maison. En taxi, on est descendus au port. On y est restés jusqu'au lendemain matin. C'était ramadan. C'était en 1997, pendant le ramadan. On est sortis du port toute la matinée et on a rompu le jeûne. L'après-midi, on n'a pas eu de chance. Le soir, on a encore dormi au port. Le lendemain matin, mon ami a voulu continuer à dormir. J'ai déchiré la bâche d'une remorque avec un grand couteau. Il y avait des cartons à l'intérieur, je m'y suis caché. Peu après, la remorque a été attachée au camion. Je pensais seulement dormir là-dedans, je comptais sauter dans une autre remorque. Je me suis endormi longtemps. La remorque a été tirée, elle est entrée dans le bateau. Elle n'a pas bougé pendant plus d'une heure, la police est venue, ils ont fouillé en dessous, par-ci par-là, puis ils ont mis les chaînes. Moi, je me suis retourné, je me suis fait une place et j'y suis resté. La première journée a passé. Pendant la deuxième, j'ai quitté ma place et je me suis retrouvé au beau milieu du bateau. Je suis resté trois jours, après je n'avais plus d'eau. J'en ai cherché. Je suis tombé sur deux autres clandestins, ils m'ont montré où était le robinet. J'ai bu. Je suis resté avec eux. Nous avons volé des oranges. Le lendemain matin, le bateau est arrivé. C'était un vendredi matin. Je suis retourné dans la remorque jusqu'au soir. J'en suis sorti à 21 h. Je ne connaissais personne. Je suis sorti la nuit. J'ai sauté le premier grillage, puis celui-ci, je suis passé en courant par là, j'ai atteint ce grillage puis je suis arrivé là-bas, j'ai sauté celui-là, puis j'ai sauté encore. Je suis resté immobile en me disant : "Qu'est-ce que je vais faire ? Je ne connais personne. Où aller ?" J'ai commencé à me dire qu'il valait mieux que je rentre et que je continue à faire mon métier dans mon pays. Puis j'ai regretté. J'ai fait de l'auto-stop. Un Noir s'est arrêté à mon signe. Je parle un peu français, je l'ai appris chez moi, je lui ai dit : "Où est-ce que je peux trouver des Arabes ?" Il m'a indiqué un métro. Je lui ai dit : "Pour moi, il n'y a pas de métro." Il m'a emmené à Félix Piat, j'ai trouvé des Arabes. Chez une Algérienne, j'ai pris une douche. Le lendemain matin, j'ai pris le métro pour la porte d'Aix. Là-bas on m'a dit d'aller à Gambetta, où j'ai rencontré les autres. Je suis resté quinze jours. Puis je suis parti en Italie… » — Yto Barrada, Anaïs Masson, Maxence Rifflet, « Entretien avec Saïd C., La Compagnie, Marseille, 15 mai 2001 », in *Fais un fils et jette-le à la mer, Marseille-Tanger,* Paris, Sujet/Objet, 2004, p. 72-75.
Voir aussi le petit journal de l'exposition « Yto Barrada », présentée au Jeu de Paume, site Sully, du 31 mars au 11 juin 2006 (en ligne sur http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=151).

▌Se référer aux œuvres d'Esther Shalev-Gerz qui travaille la notion de portrait, qu'elle appréhende comme le reflet possible d'une personne, d'un lieu ou d'un événement qui n'est jamais stable ou définitif. Ce qui l'intéresse, ce sont les gens, leur parole, leur silence, leur vécu, leur manière de résister et d'aller au-delà de leurs propres limites, leur façon de raconter leur histoire. L'intervalle entre le témoin qui raconte et le spectateur qui l'écoute est au centre de son travail. Intervalles temporels (présent du récit et présent de l'écoute), intervalles spatiaux (du décor de l'image au dispositif visuel), intervalles auditifs (le silence de celui qui répond est parfois plus saisissant que les mots) : autant d'écarts produisant des portraits complexes d'individus face au groupe et à l'Histoire. *First Generation* (2004) est une installation réalisée en Suède : « *Il s'agit d'une œuvre permanente conçue pour l'espace public du Multicultural Centre Botkyrka. J'ai décidé de poser quatre questions à trente-cinq habitants de Botkyrka issus de la première génération d'immigrés de toute nationalité : "En venant vous installer ici : Qu'avez-vous perdu ? Qu'avez-vous trouvé ? Qu'avez-vous reçu ? Qu'avez-vous donné ?" Je les ai filmés écoutant leurs propres réponses. Ils sont captés de très près, de trop près pour que l'on reconnaisse leur visage.* Le son n'est audible qu'à l'intérieur du Centre, en revanche l'image reste visible aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. La bande-son et les images du film ne sont pas synchronisées. *Les voix communiquent observations et impressions intimes. J'ai décidé de séparer le son de l'image. D'un côté, ce sont les paroles des participants avec leur manière d'évoquer leurs expériences personnelles ; de l'autre, ce sont des corps, des apparences physiques. Le spectateur perçoit les unes et les autres à la fois simultanément et toujours en décalage. Dans une autre version, sous forme d'installation murale, j'ai exposé quarante-trois photogrammes extraits de ce film et les textes transcrits de la bande-son. Comme deux nuages, constitués l'un d'images et l'autre de textes, qui naviguent l'un vers l'autre et s'interpénètrent en partie, ces deux champs d'une longueur totale de 18 m proposent au visiteur un parcours visuel fragmenté.* » — *Esther Shalev-Gerz*, Paris, Jeu de Paume/Lyon, Fage éditions, 2010, p. 82.
Voir aussi le dossier enseignants de l'exposition « Esther Shalev-Gerz : Ton image me regarde !? », présentée au Jeu de Paume du 9 février au 6 juin 2010 (en ligne sur http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1260).

▌En lien avec la thématique « Identité et diversité » des programmes scolaires, questionner la manière de transmettre son histoire, son passé, sa culture. Proposer aux élèves d'analyser le dispositif utilisé par Adrian Paci pour transmettre son histoire, passer de l'individuel au collectif : comment et pourquoi en tant que père, artiste, migrant et Albanais, il donne à voir les nouveaux « contes » que sa fille invente à partir de son vécu.

▌Chercher un souvenir heureux, un événement personnel positif qui semble à la fois essentiel, unique et déterminant, en tant qu'influence sur votre environnement actuel et vos réactions à venir. Retrouver parmi les images (photographiques, tableaux, images de film, etc.) que vous avez vues, celles qui vous ont marqué au point de changer vos réactions, votre comportement.

▌Proposer aux élèves de réaliser des photographies ou des photomontages, dans lesquels ils se mettront en scène afin d'exprimer par une allégorie une caractéristique de leur culture ou de leur condition d'enfant, d'élève, de citoyen, d'être humain…

– Réaliser plusieurs images en jouant sur la théâtralisation des corps, l'une exprimant un fardeau, un poids ; une autre exprimant un engagement, une autre une liberté, une légèreté…
– Voir le travail photographique de Gilbert Garcin, qui traite avec humour de l'absurdité de la condition humaine (http://www.gilbert-garcin.com/) ou la série *Recompositions* (2009-2010) de Denis Darzacq (en ligne sur http://www.denis-darzacq.com/recompositions-vignettes.htm).

ressources pédagogiques en ligne
– Site Internet de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, notamment son espace « Éducation et recherche/ressources pédagogiques en ligne » avec des bibliographies et activités pédagogiques :
http://www.histoire-immigration.fr/
– « Des hommes dans la mondialisation : les migrants », programme de géographie en classe de première bac professionnel :
http://ens-prof.ac-dijon.fr/Pedadispl_lh/histoire_geo/spip.php?article521
– « La mondialisation : les flux migratoires en vidéo », vidéos réalisées par Frédéric Lernoud pour l'émission « Le Dessous des Cartes » d'Arte :
http://lewebpedagogique.com/grunen/la-mondialisation-les-flux-migratoires-en-video/
– Documents et outils pour l'enseignement interdisciplinaire du concept de frontière :
http://tice.lille.iufm.fr/frontieres/
– « Photo 2012 », travail photographique réalisé par la classe de quatrième de Yann Renoult et Pierre Daider, collège Jean Moulin d'Aubervilliers, présenté sur le site du Jeu de Paume :
http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1784

ressources artistiques et photojournalistiques en ligne
– *Go No Go* d'Ad van Denderen, sur l'immigration dans l'espace Schengen :
http://www.go-no-go.nl/gonogo.php
– *So Blue So Blue, Edges of the Mediterranean* d'Ad van Denderen, regard sur les pays riverains de la Méditerranée, dans lequel il met en perspective l'identité méditerranéenne :
http://www.sobluesoblue.nl/advandenderen/soblue_release_1.1.0/MainView.html
– *Kingsley's crossing* d'Olivier Jobard, qui suit l'immigration clandestine en 2004 de Kingsley du Cameroun jusqu'en France :
http://mediastorm.com/publication/kingsleys-crossing
– Série photographique *Calais* de Bruno Serralongue
http://www.airdeparis.com/artists.htm
– Séries photographiques *Les Migrants* (2009) et *La Jungle* (2009-2010) de Mathieu Pernot, dans lesquelles il photographie respectivement les corps cachés, emmitouflés dans leurs duvets, de migrants afghans à Paris et les traces laissées par des migrants clandestins dans la « jungle » de Calais :
http://www.mathieupernot.com/migrants.php
http://www.mathieupernot.com/jungle.php
– *Black Snow* de Joan Bardeletti, qui suit le quotidien de migrants africains, partis de Libye et arrivés à Lampedusa puis transférés par l'État Italien dans une station de ski :
http://book.picturetank.com/___/slideshow/?id=4082eb04dc0857ae9a8db68331615efb&lang=fr&personnel=a
– Voir aussi Bouchra Khalili, dans la pratique de laquelle la question du déplacement physique et mental est centrale :
http://www.latriennale.org/fr/artistes/bouchra-khalili

expositions en cours
– « Robert Capa, Chim (David Seymour) et Gerda Taro, *La Valise mexicaine*. Les négatifs retrouvés de la guerre civile espagnole », Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 27 février-30 juin 2013
– « Ici, ailleurs », Friche la Belle de mai, Tour-Panorama, Marseille, 12 janvier-31 mars 2013 (http://www.mp2013.fr/ici-ailleurs/). À l'occasion de cette exposition, qui rassemble les œuvres de trente-neuf artistes du bassin méditerranéen, dont celles d'Adrian Paci, le CNDP propose de nombreuses pistes pédagogiques sur son site Internet (http://www.cndp.fr/collections/point-de-rencontre/ici-ailleurs/exposition.html).

▌Travailler en lien avec la vidéo *The Column* et l'extrait de l'entretien d'Adrian Paci ci-dessous qui en retrace le processus de création :
« Au départ, il y a la proximité, l'intimité et la singularité d'une rencontre avec un matériau qui, ensuite, ouvre sur des dimensions qui dépassent le matériau lui-même. Ma fonction d'artiste est d'éclairer ces potentialités sans les forcer. Même *The Column*, le nouveau projet sur lequel je travaille en ce moment, vient d'une histoire que m'a racontée un ami restaurateur qui avait besoin de faire réaliser une sculpture en marbre pour le château qu'il était en train de restaurer. Quelqu'un lui a dit qu'il devrait s'adresser en Chine parce qu'ils ont du bon marbre, de bons artisans, une main-d'œuvre bon marché et qu'ils sont rapides puisqu'en fait le travail se fait sur le bateau, pendant le transport du marbre. J'ai trouvé ça extraordinaire. Ça m'a paru tellement bizarre, à la fois aberrant et fabuleux, avec quelque chose de mythologique et, en même temps, de conforme avec la logique de profit capitaliste : une mise en coïncidence entre le temps de la production et le temps du transport. J'ai commencé par vérifier que ce mode de fabrication existait réellement. Et j'ai découvert qu'effectivement ils existent, ces "navires-usines", qui, pendant le transport, transforment des matières premières en biens commercialisables. Mais je n'ai pas réussi à savoir si ces "navires-usines" fabriquaient aussi des sculptures en marbre. Dans l'intervalle, l'image d'une sculpture en marbre qui prendrait forme en pleine mer a commencé à se dessiner très nettement dans ma tête et j'ai décidé de passer à l'acte. » — Marie Fraser, Marta Gili, « Entretien avec Adrian Paci », in *Adrian Paci. Transit*, Paris, Jeu de Paume/Musée d'art contemporain de Montréal/Milan, Mousse Publishing, 2013, p. 33.

▌Prolonger le questionnement sur la circulation des biens, des marchandises et des services, à l'heure de la mondialisation ainsi que ses conséquences. La mondialisation est un phénomène qui tend à effacer les distances et les spécificités territoriales pour instituer une plus grande rapidité des flux marchands. Aujourd'hui,

The Column, 2013
Courtesy kaufmann repetto, Milan, & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

90 % des marchandises produites et consommées dans le monde sont transportées par voie maritime : pétroliers, porte-conteneurs, vraquiers, cargos polyvalents, navires spécialisés (transport de colis lourds, de voitures, porte-barges), sans oublier des car-ferries et des navires de croisière (http://www.vedura.fr/environnement/transports/transport-maritime). Les transporteurs et leurs conteneurs sont devenus une image emblématique de la mondialisation et de la société de consommation.
Sur un planisphère à l'échelle mondiale, localiser la voie maritime suivie par le navire transportant cette colonne. Indiquer les façades maritimes de départ et d'arrivée. Localiser les passages stratégiques franchis par le navire. On pourra utiliser des planisphères avec différentes projections (centrée sur l'Europe, sur le Pacifique, sur le pôle Nord) et à différentes échelles. Voir le site www.d-maps.com pour récupérer des planisphères.

ressources pédagogiques en ligne
– « En quoi le conteneur est-il le symbole de la mondialisation ? », séquence proposée par Marc Assous, dans le cadre du programme de géographie de première bac professionnel « Acteurs, réseaux, flux de la mondialisation » : http://lettres-histoire-geo.ac-amiens.fr/spip.php?article284
– « Le conteneur : un objet essentiel de la mondialisation », publié par M. Augris dans le cadre du programme d'histoire-géographie de terminale L et ES : http://histoire-geo-remiremont.blogspot.fr/2009/09/le-conteneur-un-objet-essentiel-de-la.html
– « Le conteneur, objet d'art ? », séquence proposée par François Bernard dans le cadre du programme d'histoire des arts de troisième : http://fr.slideshare.net/XXXXB/le-conteneur-objet-dart,

Rites et gestes
« Nous revenons ainsi au problème que nous avons déjà touché plus haut : les thèmes initiatiques sont surtout vivants dans l'inconscient de l'homme moderne. Ceci est confirmé par le symbolisme initiatique de certaines créations artistiques – poésies, romans, œuvres plastiques, films – mais aussi par leur résonance dans le public. Une telle adhésion massive et spontanée prouve, il nous semble, que dans la profondeur de son être, l'homme moderne est encore sensible à des scénarios ou des messages "initiatiques". » — Mircea Eliade, *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 282.

▌Repérer dans les vidéos d'Adrian Paci, *The Last Gestures, The Encounter* et *Vajtojca,* le caractère rituel des gestes (rituel de l'adieu à sa famille de la mariée, rituel de la poignée de main, rituel du deuil). Relever les moyens mis en œuvre par Adrian Paci (ralenti, répétition, théâtralisation des gestes…).

▌Proposer aux élèves de faire des recherches sur les gestes usuels qui ouvrent et concluent une rencontre dans différents pays ou communautés (poignées de mains, accolades, baisers…).

▌Travailler sur les gestes quotidiens simples (se saluer, manger, téléphoner, travailler, s'amuser…) et les représenter photographiquement.
– Réaliser les photographies sur fond neutre, afin de décontextualiser la scène : l'élève mime le(s) geste(s) puis il accomplit le(s) geste(s).
– Gommer, à l'aide d'un logiciel de retouche d'image, les objets liés à l'action représentée.
Pour cette séquence, vous pouvez vous appuyer sur la série de photographies *Fictions* (2006) d'Édouard Levé ainsi que sur des pratiques en danse contemporaine, qui prélève dans le quotidien des gestes pour développer des figures chorégraphiques (Mathilde Monnier), ou des textes des pièces de Samuel Beckett (*La Dernière Bande*, *En attendant Godot*) où la répétition des gestes du quotidien épuise leur signification pour devenir des motifs de la mise en scène ou l'expression visible de caractéristiques psychologiques des personnages.

▌Photographier une scène quasi rituelle faisant partie du quotidien des élèves, par exemple l'entrée en classe, l'appel, la récréation, un devoir sur table…

– Rechercher des moyens (changement de gestes, modification de l'éclairage…), qui permettront de transformer la réalité représentée et de faire basculer cette scène du quotidien vers l'étrange.
– Associer en diptyque les deux photographies.

▌Proposer aux élèves de faire une recherche sur les différents « rites de passage » de l'adolescence vers l'âge adulte à travers l'histoire. Débattre avec eux des formes actuelles de ces « rites ».

▌Plus généralement travailler autour des rites qui accompagnent un changement de lieu, d'état, de position sociale, d'âge.

ressources artistiques en ligne
– *Rites de passage* de Jean-Pierre Mirouze (CNRS Images, 2004), qui établit un parallèle entre les rites initiatiques des populations traditionnelles et les phénomènes actuels (piercings, tatouages, bodyhackers) :
– http://videotheque.cnrs.fr/video.php?urlaction=visualisation&method=QT&action=visu&id=1193&type=grandPublic
– *Quinceañeras Cruise* (« La Fête des quinze ans », 2009-2010), *La Première Boum d'une adolescente aux USA* (2005) et *Sasha* (2007-2010) de Claudine Doury : http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=166&p=31
– Rineke Dijkstra, qui réalise régulièrement, tous les deux ans, un portrait d'Almerisa, jeune réfugiée de l'ex-Yougoslavie : http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/01/14/what-s-in-a-portrait-rineke-dijkstra-s-almerisa (Voir également le catalogue d'exposition *Rineke Disjkra. Portraits*, Paris, Jeu de Paume/Munich, Schirmer/Mosel, 2004.)
– *The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams* (1999-2010) d'Alexandra Sanguinetti, qui évoque la vie et l'imaginaire de deux cousines, âgées au départ d'une dizaine d'années, Guille et Belinda, dans la ferme où elles vivent en Argentine : http://alessandrasanguinetti.com/index.php/project/the-adventures-of-guille-and-belinda/
– Série *Expectations of Adolescence* (1997-2007) de Blake Fitch, photographies de la demi-sœur et de la cousine de l'artiste une longue période, de l'enfance à l'âge adulte : http://www.blakefitchphotos.com/Artist.asp?ArtistID=37079&Akey=MXHKVXBQ
– Série *Teenage Stories* (2007) de Julia Fullerton-Batten, qui met en scène de jeunes adolescentes dans des univers quotidiens mais disproportionnés, comme inadaptés : http://www.juliafullerton-batten.com/
– Série *Shkodra* (2004-2006) de Guillaume Herbaut, travail réalisé autour de la loi du Kanun en Albanie : http://www.guillaume-herbaut.com/en/27-shkodra/

Peinture, photographie et vidéo
L'œuvre d'Adrian Paci tire sa singularité de l'incessante transposition des images qu'il utilise ou crée d'une technique à l'autre (peinture, vidéo, photographie, aquarelle, tempera, mosaïque…). Les mêmes images ou sujets sont ainsi abordés de manière différente sur différents supports.

▌Identifier les différentes manières de fabriquer des images, les comparer et débattre de la façon dont chacune d'entre elles peut traiter ou rendre compte d'un sujet ou d'un objet donné.

▌Choisir des caricatures de presse, des gravures, des peintures ou encore des photographies liées à un événement historique comme la guerre de Crimée, dont témoignent de nombreuses toiles (http://figs-jeux.over-blog.com/album-1153379.html) ainsi que la série de clichés de Roger Fenton, *Vallée de la mort*.
Pour cette séance, vous référer au catalogue d'exposition *L'Événement : les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2007.
Autre exemple possible : le corps humain, avec différentes images dans l'histoire de la représentation, comme *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt, une planche d'anatomie de l'Encyclopédie de Diderot, une photographie d'une opération dans le livre de science, une image de mode ou de publicité retouchée…

▌Afin d'expérimenter les allers-retours entre dessin et photographie :
– Concevoir un cadre en carton rigide.
– Avec ce cadre, les élèves sélectionnent un élément, une partie d'un objet, d'une surface qu'ils vont reproduire sur une feuille à dessin.
– Dans un deuxième temps, les élèves tentent de retrouver le même point de vue et le même cadrage avec un appareil photo pour obtenir une photographie de l'élément précédemment sélectionné.
– Comparer les deux images.
– Que permet le dessin ? Que permet la photographie ?
Cette piste de travail a été élaborée et expérimentée par Guillaume Blanchaud, professeur des écoles, et Cécile Rousset, professeur d'arts plastiques à l'école Charles Hermite, Paris XVIII[e].

▌En arts plastiques, on peut travailler sur des séquences vidéo issues des reportages d'actualité des journaux télévisés, et proposer aux élèves d'en extraire quelques captures d'écran qui seront retravaillées plastiquement afin de donner à voir autrement le réel représenté.
– Utiliser un logiciel de retouche pour modifier le nombre de pixels de manière à ce qu'ils soient apparents, la densité, le contraste, les couleurs, etc. ou travailler à partir d'impressions noir et blanc de captures d'écrans avec différents médiums (encre, gouache, marqueur…) dans le but d'obtenir différents effets visuels (silhouette, bords flous, contours épais, aplats de valeurs ou de couleurs…).
– Proposer aux d'élèves de transposer un événement familial en événement universel en leur demandant d'apporter des séquences vidéo personnelles réalisées lors d'événements familiaux ou moments clés de leur histoire (repas de fête, anniversaire, vacances…), puis d'en extraire quelques captures d'écran qui seront

imprimées et auxquelles les élèves appliqueront des manipulations plastiques afin de brouiller le réel ; les images seront ensuite disposées les unes à côté des autres de manière à constituer un récit en images fixes.

▌Étudier la vidéo *Centro di Permanenza temporanea* (2007) d'Adrian Paci (consultable en ligne sur : http://www.youtube.com/watch?v=2EY1fpooDRc). Cette activité peut être initiée devant l'installation au Jeu de Paume et poursuivie en classe.
– Repérer les différents mouvements présents dans la vidéo et développer un vocabulaire propre aux images en mouvement.
– Distinguer les mouvements dus à une prise de vue mobile (travelling, caméra portée…), et ceux générés par les déplacements physiques des sujets filmés.
– Dans un deuxième temps, analyser les différents points de vue et cadrages (plan large, plan américain, gros plan…) ainsi que leur enchaînement via le montage.
– Enfin, reconstituer la vidéo en réalisant un story-board, ce qui permettra d'étudier comment se structure le récit par des images filmées grâce aux choix de prises de vue puis dans leur assemblage par le montage.

▌Réaliser avec les élèves un folioscope (dit aussi « flip book ») autour du thème « apparition/disparition » : « Réaliser la photo de la classe par ajout successif d'un élève par feuille à feuille. La photo de classe se construit progressivement. Le travail de prise de vue se fait en une fois : en effet, un enfant photographié se doit de rester immobile pendant qu'un autre enfant se fait photographier à côté. Et ainsi de suite. Nécessité de faire une répétition. Les prises de vue se feront sur un pied photographique. Ne pas oublier de régler l'éclairage en fonction de l'ambiance souhaitée. Possibilité de travailler en couleurs, noir et blanc, sépia. (*Cf.* le travail de Gleber qui fait apparaître progressivement les membres de sa famille sur photo). » — Jacques Dilhuit, conseiller pédagogique départemental Arts visuels d'Ille-et-Vilaine, « Le flip book » (en ligne sur http://www.ia35.ac-rennes.fr/jahia/webdav/site/ia35/ groups/IA35_webmestres/public/pedagogie/arts– culture/ecole-et-cinema/EetC-flip.pdf).

orientations bibliographiques thématiques

Contexte, migration et mondialisation

▌Marc Augé, « Culture et déplacement », in *L'Université de tous les savoirs. Qu'est-ce que la culture ?*, Paris, Odile Jacob, 2001.
▌Marc Augé, « Des lieux aux non-lieux », in *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
▌Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
▌Yto Barrada, Anaïs Masson, Maxence Rifflet, *Fais un fils et jette-le à la mer. Marseille/Tanger*, Paris, Sujet/Objet, 2004.
▌Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
▌Homi K. Bhabha, « Entretien avec Jonathan Rutherford », Paris, *Multitudes*, n° 26, automne 2006 (en ligne sur http://multitudes.samizdat.net/Le-Tiers-espace-Entretien-avec).
▌Zygmunt Bauman, *La Vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2003.
▌Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2006.
▌Judith Butler, *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Amsterdam, 2005.
▌Timothy Cresswell, *On the Move : Mobility in the Modern Western World*, Londres, Routledge, 2006.
▌Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
▌Okwui Enwezor, *The Unhomely in The Unhomely : Phantom Scenes in Global Society. 2nd International Biennal of Contemporary Art of Seville*, Séville, BIACS, 2006.
▌Édouard Glissant, « Images de l'être, lieux de l'imaginaire », in *Une nouvelle région du monde. (Esthétique I)*, Paris, Gallimard, 2006.
▌Édouard Glissant, « L'errance, l'exil », in *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
▌Boris Groys, *Le Post-scriptum communiste*, Paris, Maren Sell, 2008.
▌Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris, Amsterdam, 2007.
▌Hou Hanru, Gabi Scardi (dir.), *Wherever We Go : Art, Identity, Cultures in Transit*, Milan, Five Continents, 2007.
▌Sandro Mezzadra, « Capitalisme, migrations et luttes sociales », Paris, *Multitudes*, n° 19, hiver 2004 (en ligne sur http://multitudes.samizdat.net/Capitalisme-migrations-et-luttes.)
▌Robert Reich, *Supercapitalisme. Le Choc entre le système économique émergent et la démocratie*, Paris, Vuibert, 2008.
▌Edward W. Said, *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008.
▌Allan Sekula, *Titanic's wake*, Paris, Le Point du Jour, 2003.
▌Allan Sekula, *Fish Story*, Dusseldörf, Richter Verlag, 2002.
▌Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MIT Press, 1992.
▌*Yto Barrada, Riffs*, Ostfildern-Ruiz, Hatje-Cantz, 2011.
▌*Les Promesses du passé, une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Paris, Centre Pompidou/Zurich, JRP|Ringier, 2010.

Rites et gestes

▌Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991.
▌Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
▌Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
▌Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1997.
▌Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989.
▌Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992.
▌Victor Turner, *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*, New York, Aldine, 1995.
▌*Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan*, Vienne, Essl Museum Kunst der Gegenwart, 2003.

Passages entre les médiums, images fixes et images en mouvement

▌Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre, essai*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
▌Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie. Note sur la photographie,* Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980 (réed. 2010).
▌Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
▌Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
▌Phillippe Dubois, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011.
▌Victor Burgin, cycles de conférences « Le film qui vient à l'esprit », séance du 9 janvier 2010 : « L'éclipse du temps », Paris, Jeu de Paume (éditions en ligne sur http://www.jeudepaume.org/pdf/Burgin_EclipseduTemps.pdf).
▌Raymond Bellour, *L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 2002.
▌Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs, cinéma-installations, expositions,* Paris, Éditions de la Différence, 2012.
▌Vladimir Bertrand, Christian Ruby, « Du lieu à la trajectoire. Rebondir dans le matérialisme », *Recherches en esthétique*, n° 13, octobre 2007.
▌Érik Bullot (dir.), *Pointligneplan*, Paris, Leo Sheer, 2002.
▌Pascale Cassagnau, *Future amnesia, enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, Isthme, 2007
▌Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
▌Jean-François Chevrier, *Jeff Wall. Écrits et entretiens 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
▌Jean François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006.
▌Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004.
▌Laurent Guido, Olivier Lugon, (dir.), *Fixe/animé*
▌*Croisements de la photographie et du cinéma au XXème siècle*, Lausanne, L'Age d'homme, 2010.
▌Marion Hohlfeldt, « Hétérotopie et déplacements : du lieu à l'archipel », *Recherches en esthétique*, 13, octobre 2007.
▌Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011.
▌Jonas Mekas, *Je n'avais nulle part où aller*, Paris, P.O.L, 2004.

▌Philippe-Alain Michaud, *Scketches, histoire de l'art, cinéma*, Paris, Éditions de l'éclat, 2006.
▌William John Thomas Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
▌Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006.
▌Dominique Païni, *Le Temps exposé, cinéma, de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
▌Pier Paolo Pasolini, *Écrits sur la peinture*, Paris, Carré, 1997.
▌Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
▌Pier Paolo Pasolini, *La Trilogie de la vie : Le Décaméron, Les Contes de Canterbury, Les Mille et Une Nuits*, Paris, Carlotta diffusion, 2002.
▌Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
▌Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
▌Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2006.
▌Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
▌Michael Rush, *L'Art vidéo*, Londres, Thames & Hudson, 2007.
▌Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, 2008.
▌« Qu'est-ce que le cinéma? », *Trafic,* n° 50, 2004.

Catalogues d'exposition du Jeu de Paume et dossiers enseignants en ligne

▌*Société Réaliste : Empire, State, Building,* Paris, Amsterdam/Jeu de Paume/Budapest, Ludwig Museum, 2011 ; dossier enseignants en ligne sur http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1462)
▌*Aernout Mik. Communitas*, Paris, Jeu de Paume/Göttingen, Steidl, 2011 ; dossier enseignants en ligne sur http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1462
▌*Esther Shalev-Gerz,* Paris, Jeu de Paume/Lyon, Fage, 2010; dossier enseignants en ligne sur www.jeudepaume.org/index.php?page=article1idArt=1260
▌*Croiser des mondes,* Paris, Jeu de Paume, coll. « Document », n° 2, 2005.
▌*Eija-Liisa Ahtila,* Paris, Jeu de Paume/Hazan, 2008.
▌*Rineke Disjkra. Portraits*, Paris, Jeu de Paume/Munich, Schirmer/Mosel, 2004.

Jeu de Paume

expositions

26 février – 12 mai 2013
▌**Laure Albin Guillot (1879-1962), l'enjeu classique**
▌**Adrian Paci. Vies en transit**
▌Programmation Satellite 6, **Une exposition parlée. Suite pour exposition(s) et publication(s), premier mouvement**

23 octobre 2012 – mars 2014
▌Espace virtuel, **Erreur d'impression : publier à l'ère du numérique**

prochaines expositions

28 mai – 1er septembre 2013
▌**Lorna Simpson**
▌**Ahlam Shibli**
▌Programmation Satellite 6, **Suite pour exposition(s) et publication(s), troisième mouvement**

informations pratiques

1, place de la Concorde, 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org

renseignements	01 47 03 12 50
mardi (nocturne)	11 h-21 h
mercredi à dimanche	11 h-19 h

fermeture le lundi et le 1er mai
▌**expositions** : plein tarif : 8,50 € ; tarif réduit : 5,50 €
accès libre aux expositions de la programmation Satellite
mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h
▌**visites commentées et ateliers** :
accès libre sur présentation du billet d'entrée du jour aux expositions
les rendez-vous avec les conférenciers du Jeu de Paume
le mercredi et le samedi à 12 h 30
les rendez-vous en famille
le samedi à 15 h 30 (sauf dernier samedi du mois)
sur réservation : 01 47 03 12 41/rendezvousenfamille@jeudepaume.org
les enfants d'abord !
visites-ateliers pour les 7-11 ans
le dernier samedi du mois à 15 h 30
sur réservation : 01 47 03 04 95/lesenfantsdabord@jeudepaume.org
les rendez-vous des mardis jeunes
le dernier mardi du mois à 18 h
▌**conférences** :
accès libre dans la limite des places disponibles

autour de l'exposition

▌**les rendez-vous des mardis jeunes**
visite de l'exposition par l'artiste et Marta Gili, commissaire de l'exposition
mardi 26 février, 18 h

▌**les enfants d'abord !**
visite-atelier « Déplacements et transformations »
samedi 30 mars, 11 h et 15 h 30, et samedi 27 avril 2013, 15 h 30

▌**conférence** autour de l'exposition par Maurizio Lazzarato, sociologue et philosophe
mardi 23 avril, 19 h

▌**publication** : *Adrian Paci. Transit*, textes d'Adam Budak, Edi Muka, Edna Moshenson, Emanuela De Cecco, Éric de Chassey et entretien de l'artiste avec Marta Gili et Marie Fraser, bilingue français / anglais, coédition Jeu de Paume / Musée d'art contemporain de Montréal / Mousse Publishing, 160 pages, 23,5 x 28,5 cm, 35 €

▌**ressources en ligne**
Les enseignants peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également dans la rubrique « enseignants et scolaires » ainsi que dans « ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org
Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :
http://lemagazine.jeudepaume.org

programme complet des activités à destination des enseignants et scolaires 2012-2013 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

programme 2013-2014 disponible à partir d'avril 2013

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture Communication

Les Amis du Jeu de Paume contribuent à ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.

Neuflize Vie
ABN AMRO

OLYMPUS
Your Vision, Our Future